الآداب الأجنبية العدد

96 خريف 1998

السنة الرابعة والعشرون.

الترجمة:
بين العلم والثقافة والأدب

■ قمر كيلاني■

عندما نتحدث عن الترجمة في هذا العقد الأخير من القرن فإنما نتحدث عن سياق معرفي وثقافي خطير أصبح يتناول كل مناحي الحياة من سياسية وعلمية واقتصادية وتكنولوجية الخ.. هي لصق حياتنا بل من نسيجها وصميمها، كما نتحدث عن الثقافة عموماً والأدب خصوصاً وقد أصبح معنا مفتاحٌ لهما ليس ثانوياً وإنما هو ضروري بعد أن غدا العالم بوسائل بثه واتصالاته شبكة كونية عنكبوتية هائلة تطال كل الشعوب والأمم عبر القارات. ومن يخرج ولو جزئياً من هذه الشبكة أو لا يضع له (رقماً) فيها يعتبر خارج العصر أو خارج الوجود.

إذن.. فالترجمة مسؤولية حياتية حيوية ووطنية قومية وبالتالي فهي مسؤولية نحو الجماعة الإنسانية إضافة إلى مهمتها الأساسية كناقلة وحاملة وذلك في الحقل العلمي الحضاري خدمة وتطويراً، وفي الحقل الثقافي والأدبي إثراءً وفتحاً لنوافذه على آفاق العالم.

عن الجانب العلمي نشير إلى أنه أصبح من الضروري والواجب تكريس المترجمين في كل فروع العلم والتكنولوجيا لا سيما فيما يتعلق بترجمة المصطلحات العلمية التي تغتني يوماً بعد يوم وتضيف أكثر بكثير مما تحذف من مصطلحات الأمس، حتى أن المطالبة بتخصيص فرقاء عمل من المترجمين أو إنشاء أكاديميات للترجمة تابعة لفروع الجامعات أو المؤسسات

وربما الشركات مرتبطة بها؛ كل ذلك أصبح مطلباً بعد أن نشطت كثير من الدول المتقدمة في إنشاء هذه المراكز وخاصة في البيولوجيا الذي يُطلق عليه اسم علم المستقبل الاندماجي لاتصاله بفروع عدة من العلم كالذرة والفيزياء والكيمياء والفيزياء النووية الخ.. ولخطورة هذا العلم واتساعه وتأثيره في مجالات الحياة البشرية والاقتصادية والزراعية الخ.. يطلقون على القرن القادم اسم (العصر البيوجيني) نسبة إلى البيولوجيا والجينات، كما أطلقوا اسم (عصر الفضاء) أو (عصر الإلكترون) أو (عصر الاتصالات).

ومن هم هؤلاء المترجمون الذين يشكلون أعمدة بناء الترجمة الضخم الشامخ؟ إنهم علماء كلٌ في اختصاصه ليس في المادة العلمية فقط بل في اللغة التي ينقل منها أو إليها.

ولهذا حديث يمكن أن يطول لا تستوعبه مقدمة صغيرة كهذه إنما هو باختصار (مسؤولية عالم مترجم نحو ما يترجم).

أما عن الثقافة والأدب فنحن نقول إن الأمور لا تزال مزاجيه أكثر منها منهجية ولا تزال خطوطها البيانية مترجحة بين الصعود والهبوط حسب الظروف أولاً وحسب المترجمين أنفسهم ثانياً، وهي لا تواكب متطلبات الثقافة الراهنة أو إيقاع الأدب في تسلسله وتطوره عبر المدارس الأدبية أو التيارات الثقافية التي هي الأخرى تحمل أولوياتها.

والمترجم في مجال الثقافة والفكر والأدب هو مثقف آخر مفكر آخر، ومبدع آخر أيضاً يضيف إلى ما يترجم من روحه دون أن يخرج بالطبع عن النص، لأن الإضافة معناها التغلغل في النص والمزيد من التفهم والتذوق بحيث يغدو المترجم صانعاً للنص وليس ناقله فقط، مبدعاً كما مبدعه الأصلي. فهل هذا ما يتحقق في الترجمة على أقل تقدير؟

إن ميزان المترجم فيما يترجم أمر هام أيضاً وحيوي: فترجمة ما هو تراثي مثلاً لأي شعب من شعوب العالم أمر هام لكن الأكثر أهمية ما هو على الساحة الآن، وماهو متداول على الواقع، وما يترك تأثيراته المباشرة وغير

المباشرة على الثقافة الراهنة وعلى الأدب عموماً.

وإذا كان يحق لأي ثقافة أن تسود ذاتها أو تنغلق على ذاتها فيما مضى فإن ذلك الآن أصبح عسيراً أو مستحيلاً بعد أن تبدل مفهوم الثقافة أولاً وبعد أن سالت أنهار الثقافة ثانياً لتتجمع في محيط واحد هو الثقافة العالمية الراهنة التي تتمازج رغم احتفاظها بخصائصها وخصوصياتها.

ويرد السؤال هل سيغدو الأدب بالتالي ذا طبيعة عالمية موحدة؟ هذا ما يطمح إليه الطامحون وما ينادي به بعض المنادين في ساحة الأدب العربي لا أملاً بالمشاركة الحقيقية لأدبنا وتراثنا ما دمنا لا نأخذ إلا حيزاً صغيراً عالمياً، وإنما تهميشاً لهذا الأدب وذاك التراث، وتذويباً له في بوتقات تطلق عليها أسماء جديدة ليس أولها الشرق أوسطية ولا آخرها النظم الجديدة العالمية. ومن هنا أيضاً تأتي أهمية المترجمات عما يدور في مثل هذه الساحات تصويباً وتنويراً قبل أن تكون متعة فكرية أو نزهة أدبية.

والمهم أننا في الترجمة (وهذه المجلة معنية بها أساساً) يجب أن نكون أمناء على رسالة الترجمة وواعين لها ولدورها من نواحٍ عدة:

أولاً- أن نكون انتقائيين أو بالأصح اصطفائيين لما نقدمه لقرائنا العرب من ثمرات الفكر والثقافة والأدب مما يتناسب مع خطوطنا الواضحة في القومية والعروبة وحضارة الإسلام. ولا ضير علينا إن التفتنا إلى آداب وثقافات كانت غائبة أو مغيبة عنا لعقود من الزمن في دول آسيا الوسطى وأمريكا اللاتينية، أوفي آسيا جنوبها وشرقها، أو من هي مشاركة لنا في التراث الإسلامي أو متأثرة به بشكل أو بآخر. نقول بذلك دون أن نتخلى عن مساراتنا المعتادة نحو الغرب ثقافة وفكراً وأدباً.

ثانياً- أن تحمل مترجماتنا مضامين راسخة إنسانياً وفلسفياً وفكرياً وروحياً وأخلاقياً أيضاً بما يضمن لنا سلامة رؤيتنا لمستقبل نحن شاهدون فيه على البشرية ما دمنا نحمل المقدس من الرسالات السماوية.

ثالثاً– أن نعمل على تنشيط الترجمة وتشجيع المترجمين كُلاً في مجال اختصاصه ضمن حقول الثقافة والفكر والأدب، فمهما ازداد عدد المترجمين فإن الواقع يستوعب ذلك بل يتطلبه. ولا شك أن وجود منابر للترجمة أمر حيوي وضروري ولعل "الآداب الأجنبية" واحد منها.

وأخيراً – وليس آخراً– ونحن نشعر بالاعتزاز بهذه المجلة فريدة النوع في الثقافة العربية وهي تحمل عبئها من خلال اتحاد الكتاب العرب مع تراخي التواصل الترجمي العربي وقلة عدد المترجمين الذين نذروا أنفسهم أو كرّسوها للترجمة؛ أقول إن المجلة تحرص على أي رفد لها جديد وجادّ سواء في سوريا أو في الأقطار العربية أو في المهاجر حيث يتواجد العرب وخاصة أنهم يعيشون واقعاً أدبياً معيناً ويجيدون لغته حكماً، كما تحرص على النخبة من المترجمين السوريين الذين ينتمون بشكل عام إلى جمعية الترجمة وتطلب إليهم أن يوافوها بإنتاجهم ضمن شروط واضحة لدينا ومعروفة لديهم.

وما من حضارة طعّمتها حضارات أخرى بمترجمات إلا وكان لها أبلغ التأثير وأطيب الثمرات، وإذا كانت الوسائل لتحقيق ذلك صعبة فيما مضى فما قولنا فيما يتوفر بين أيدينا من تسهيلات؟ إن ضغطاً صغيراً على آلة كفيل بأن يعبر البلدان والمحيطات. وما أبعد الفارق بين ما عاناه أسلافنا لكي يلتقطوا البذور لتلك الآداب والثقافات وما هو سهل ومبذول الآن لكل من يريد المعرفة أو المتعة أو الاطلاع حتى من خلال الصحف والدوريات والمجلات ما عدا الكتب والمصادر والموسوعات.

■■■

المقال:

1- القصة والرواية السويدية في التسعينات، بقلم ماريان شتاينسافر ترجمة. عبد الإله الملاح
2- الرواية البوليسية تأليف فولكرأوت. ترجمة محمد فؤاد نعناع.
3- الجاحظ والأدب المقارن تأليف شارل بيكوبيلا ترجمة محمد وليد حافظ
4- مفاهيم المكان عند الكتاب الجزائريين المهاجرين إلى فرنسا، بقلم هارغريفز ترجمة د. محمد حلمي الأحمد.
5- فولتير أديباً د. عبد الواحد شريفي- (جامعة وهران).
6- نقد رواية " نوسترومو" للروائي جوزيف كونراد. بقلم إيلوزا ناب هاي، ترجمة د. إبراهيم السماعيل
7- شاعرات أمريكيات، باقة من " إميلي ديكنسون، 1830 -1886، ترجمة : فاروق هاشم.

القصة والرواية السويدية
في التسعينات
ماريان شتاينسافر

■ ترجمة: عبد الإله الملاح

يجري الأدب السويدي في مساره من الأرض (القرية) إلى الإسفلت (المدينة) فالعودة منها إلى منطلقه الأول. وإن كان حقاً أن هذا الأدب يعنى بالعالم كله، إلا أننا كثيراً مانجد كتّاباً على قدر كبير من الأهمية، غالباً مايتوسلون بحياة القرية لتكون منطلقاً إلى مجالات أبعد.

وإذا استعرضنا التسعينات وهي تمضي في مجراها، رأينا أعمال النثر في السويد مانزال تطغى. على أن ذلك الاهتمام بالموهبة الذي ظهر في الثمانينات كنتيجة مباشرة لدعم الدولة للأدب بدءاً من عام 1975، قد خبا الآن. ولقد بات العديد من أولئك الكتاب الواعدين الذين ظهروا ونموا في عقدي الثمانينات والتسعينات أسماء راسخة في الأدب لهم جمهور واسع من القراء، وتحظى أعمالهم باهتمام عام ومتقد.

ومما يستدعي الاهتمام في النثر السويدي اتساع مجاله، وإن تعدد النوازع الأدبية عند الكتاب إنما يشير إلى شدة تنوع الاتجاهات بين الأجيال، بين جيل قديم وجيل حديث.

ولم يعهد الأدب السويدي في أي وقت من قبل مثل هذا الانقلاب الكبير الذي أتت به الأجيال الجديدة، كالذي ظهر مع أول كتاب يصدر لستيغ لارسن، "هلوسات" (1979). ويمثل هذا العمل قطيعة واضحة مع بنى الرواية الملحمية كما ظهرت في العقود السابقة والتي كثيراً ماكانت تتضمن شرط الالتزام الاجتماعي الصريح.

كانت الحياة في الريف مجالاً هاماً في الأدب عند كتاب مثل ساره ليدمان وسفن دلبلان وكريستين أكمان، وغالباً ماركزت أعمال هؤلاء الكتاب على تطور المثل الاجتماعي الأعلى في "وطن الشعب" والانتقال من المجتمع الزراعي إلى المجتمع الصناعي. في "هلوسات" عرض الشاعر والمسرحي والسينمائي ستيغ لارسن (1995) شكلاً محطماً في عمل أدبي الشخصية الرئيسة فيه شاردة تمضي دونما اتجاه، شخصية الغريب البارد في مجتمع المدينة، يفتقد القيم وقواعد السلوك. ثم أصبحت هذه الشخصية الشريدة الشخصية الشائعة في الأدب خلال عقد الثمانينات.

ويدور الروائي والمسرحي ماجنوس دالستروم (1963) في كثير من أعماله في عوالم مأخوذة بالتكنولوجيا، يسيطر عليها الذكور، وهرمية صارمة في أنماطها الاجتماعية، التوترات فيها تتفجر بين من يتمتعون بالقوة والنفوذ وآخرين محرومين منها، بين الذكر والأنثى. وحين تنهار هذه السلطات، هذه الهرميات، يكون العنف. وفي روايته "خلاص" (1993) يمضي دالستروم بهذه الرسالة إلى نتيجتها النهائية بتصوير سلسلة من أعمال العنف أطلقتها سلسلة من ردود الفعل. ولقد صورت الرواية أماكن أغفلت أسماؤها، وقدمت شخصيات غير محدودة المعالم وحملتها على طرح التساؤلات عن العنف الكامن في النفس البشرية، والذي ينطلق عفوياً في حضارة عاصفة في تدميرها. وفي روايته "وطن" 1996، يتابع الروائي استقصاءه لقوى التدمير، وللبنى الاجتماعية أيضاً. الجريمة هي نقطة الانطلاق في البحث. تشرع السلطات بإجراء تحقيق نتائجه مرتبة تتضح وقاحة وأساسها ملاحظات غامضة.

ولقد أثارت كتابات ستيغ لارسن وماجنوس دالستروم جدلاً على صفحات الفن والأدب حول مسؤولية الكاتب الأخلاقية. وكان من بين الأسئلة المطروحة، ما إذا كان يمكن تصوير العنف دون اتخاذ موقف ضده.

إننا نعدم بين الكتاب الشباب في هذه الفترة كلها من قدم رواية ملحمية ضخمة. بل لقد نشأ بدلاً عن هذه الرواية نثر عقلاني شكلاً ولغة، وغالباً ماتستبعد عنه قشوره، وهونثر متقشف ويرتبط بجلاء بشكلية التعبير في الشعر الغنائي. الروايات القصيرة هي النمط الشائع في هذه الفترة، ومنذ الثمانينات وجدنا ثمة نهضة في هذا الشكل من الرواية ومازالت هذه النهضة جارية على قدم وساق.

بين الكاتبات اللواتي حظيت قصصهن القصيرة بالتقدير تبرز كل من سيسيليا ديفيدسون (1963) بمجموعتها "في إحدى تلك الليالي"، 1995، ونيني هولمكفيست (1958) بمجموعة "متتاليات"، 1995. تتميز قصص سيسيليا ديفيدسون باستنادها إلى أساس من الواقعية والحياة اليومية ولغة مشحونة وكلمات دقيقة كأنها موزونة بميزان. وثمة عدد من هذه القصص يعالج العلاقات الإنسانية، ولعنصر المفاجأة فيها دور هام.

أما أعمال نيني هولمكفيست فأقرب إلى تلك الصور الشخصية لنساء أعرضن عن الدور التقليدي للأنثى: فالشخصيات النسائية وقصصها مراقبات نافذات النظر بهن فكاهة سوداء ومريرة، شخصيات ممزقة تراهن يؤكدن ذاتهن ويبذلن الحب بيد ويوجهن الصفعات باليد الأخرى في آن واحد.

صور حديثة للمرأة

نادراً مانقع على رواية تقليدية بين الروايات التي صدرت عن النساء الروائيات اللواتي بدأن بنشر أعمالهن في الثمانينات ومابعدها. ولهو جدير بالتنويه كيف قطعت تلك الروائيات صلتهن بدور المرأة الذي يؤكد على المساواة وبرز مع بداية الحركة النسائية في السبعينات.

لقد فقدت صور النساء التي تطالعنا في النثر السويدي الاحتفال بالمساواة في تجربة الأمومة والجسد، ولم يعد الجسد الآن رمزاً طبيعياً للحياة والطاقة الحيوية. وهناك عدد من الكتب تتسم بالجنس

المدمر وحالات جنسية تعكس بدقة المجتمع المعاصر والمثل الجنسية المنهارة. والشخصيات النسائية هي كذلك شظايا ومنهية. وتصور الهوية المتحولة للمرأة في عدة أساليب.

كانت آن- ماري برجلند (1952) إحدى الأوائل اللواتي بادرن إلى إعادة صياغة دور المرأة، كما في مجموعتها القصصية "أثيرة القدر"، 1980، تمارس النثر والشعر الغنائي، وغالباً ماينمو النثر عندها إلى الشعر، وكثيراً ما تتأرجح ذاتها الأدبية بين المتناقضات، كما يعبر عنوان مجموعتها الشعرية "بين النشوة والأسر" 1978، والراويات عندها شاهدات على حياتهن ومشاركات فيها: متشردات وفوضويات يمضين في رحلة الحياة، وغالباً في أماكن غريبة- وإذا افتقدن قاعدة البيت كن يكافحن الملل. كتاباتها مركّبٌ من عناصر من الصوفية الرومانسية وتأثرات بالفيلسوف والكاتب الفرنسي جورج باتاي (1897-1962 موضوعاته الشر والجنس والموت) والشعر المكشوف الذي يتوسل به لتصوير النزوع إلى التدمير.

وإشاراتها إلى الروائية الفرنسية مارجريت دورا واضحة بتركيزها على الألم والجنس المدمر واستعادة صور دورات حياتها. وهي تستخدم اسمها في قصصها كما تتدخل في عملية الخلق ذاتها- طقوس الكتابة، محددة ومستمرة.

وفي أحدث مجموعتين قصصيتين "سيدة سيئة السمعة في جولتها المعتادة" (1991) و"ثورات غضب": هجمات ايروسية"(1994)، تقطع الكاتبة صلتها بأعمالها السابقة. ففي هذه الكتابات اللاحقة تأخذ مكانها في السويد المعاصرة وفي أوروبا وتلاحظ الواقع داخلياً وخارجياً وصوره المتناثرة. اللهجة عندها هازئة، عبثية وسوريالية. وهي تعمل وخزاً في مايتواضع الناس عليه في حياتهم اليومية، ويرتاحون إليه على أنه من حسن التفكير، وصوت الراوية هو صوت الدهشة والاشمئزاز والهزء الخبير. شخصياتها النسائية تجمع بينهن سمة مشتركة هي أنهن جميعاً أسيرات جنسهن ومحرراته.

كارينا برايدبرغ (1962) كاتبة مثيرة للاهتمام تنتمي إلى هذا الخط وتعيد تأسيس الهوية المهتزة عند المرأة المعاصرة، وهي تستخدم تقنيات الثقافة الشائعة والسينما والمسلسلات التلفزيونية المطولة لتكتب مسرحيات عائلية كلاسيكية توحي بشبه مثير لقصص الإثارة تكشف فيها ظلام المرأة وخضوعها والعنف الذي يلازمها. وقد اجتذب الاهتمام بشكل خاص عملها "روح لا تهدأ" (1990)، ثم روايتها الضخمة "رحمة الليل"(1994). تقدم مأساة عنيفة ودامية تتحكم في تصرفات أبطالها أنماط متجذرة في الظلام وتذكرنا بالكاتبة الأمريكية جويس كارول روتس. شخصيات الرواية بما هي صور للعالم المعاصر لاتخجل من قيم المجتمع الدنيوي المعاصر.

ولقد أثارت كارينا برايدبرغ بروايتها "الطبقة العليا" 1997، التي تروي سيرتها الذاتية، عاصفة في وسائل الإعلام ولدى النقاد نادراً ماكان لرواية أخرى مثل أبعادها. في القسم الأول من الرواية تصور الكاتبة رحلتها عبر الهند. وهناك تتعرض لعلاقة مهينة، أما في القسم الثاني، وهوالذي حظي بأشد الاهتمام، فنجد الأحداث قد انتقلت إلى مطعم عصري في استوكهولم يرتاده الأغنياء والمشاهير الذين عرضت الكاتبة أسماءهم الصريحة.

ومع ذلك نجد بطلة الرواية، كارينابرايدبرغ تشعر بالخيانة، فالمحامي الذي أحبته على أعمق

مايكون الحب لا يبادلها مشاعرها. وإذا أعماها الحب أعرضت عن رؤية الحقيقة، وعندئذ تصبح الرواية أداتها في الانتقام.

إن الجانب الآخر لعالم الأدب المعاصر عند الكاتبات من الشباب هو اختيار موتيفات الحكايا الخرافية والأساطير وشيوع نزعة العبث. والموتيفات الأساسية هنا هي عالم الطفولة وطقوس الأنوثة والانتقال من الطفولة إلى الأنوثة.

* ماريا كاندريه (1962) تمزج في عدد من كتبها النثرية والشعرية بين الأسطورة وتلوينات القصص الخرافية. تتدرج أعمالها بين النص النثري القصير المحكم، كما في "طفلة " 1986، و"الشجرة المحترقة"، 1988، إلى الرمزية القوية في "بوبين" 1987، وهي تصوير طقسي لنمو كائن من حالة الطفولة إلى وضع المرأة وهي شديدة العناية بالأسلوب في نصوصها واستقصاء إمكانات اللغة. ويبلغ تصويرها للطفولة في "الليدي، الليدي"1991، ذروة شاهقة. الرواية دراسة نفسية عميقة لعقل طفلة في الثامنة. استخدمت فيها الكاتبة منظوراً مزدوجاً تتداخل فيه أصوات الرواية والطفل. ويبدو العالم فيه ضخماً بصورة مرعبة.

وتنصب المدرسة والمدينة والوجود جميعاً في نظرة الطفلة إلى العالم المفتوحة إلى أقصاها. وتعمل الحوارات الداخلية والمقاطع المطولة التي تقع فيها الأحداث كلية حسبما تشاء الطفلة لتوسيع الغلاف اللغوي والصور البيانية.

بعد "الليدي، الليدي" نرى عنصراً جديداً في كتاباتها، ونجد رؤيتها تتحول ويصبح العالم محاورَها الطبيعي، فمن عالم الطفولة حيث تبدو اللغة مشدودة ومضغوطة إلى أقصاها، ومعها الشكل والمحتوى، تتخذ أعمالها الجديدة شكلاً شعرياً مزجياً إيحائياً وإيقاعياً. ثم تضفي الكاتبة على أسطورة الخلق ثوباً جديداً في "الشيطان والله" 1993، ثم تعيد رواية حكاية فرويد وسؤال المرأة بروح مرحة، في "المرأة والدكتور درويف"، 1994، وتتحدث في الشعر ذاته، بلهجة ساخرة في "هذيان"، 1992.

* ماري هيرمانسون (مواليد 1956) أيضاً تعالج الحكايا الخيالية. ولنا أن نعتبر عنوان مجموعتها القصصية الأولى "في الواقع ثقب"، 1986، على العموم عنواناً. وفي أحدث رواية لها "الحيوان المضيف"، 1995، نطالع قصصاً عن حياة المرأة الوحيدة الواقعية والمعاصرة تتحد في سرد يستدعي إلى الذاكرة قصص الرعب. وكثيراً ماتستخدم ماري هيرمانسون السرد المتوازي: سطر بصلابة واقع الحياة اليومية ومتأصل فيها، بينما يسعى الآخر إلى صورة للواقع ملتوية ومرعبة بشكل حكاية خيالية. فلعلها ذلك الطير النادر، سريالية أنثى.

* أظهرت أنجر ايدلفلدت (مواليد 1956)، في أول كتاب يصدر لها، "ولد صالح"، 1977، مقدرتها على تصوير الشباب في تطورهم. ونطالع في روايتيها "كتاب كاملا" 1986، و"نار كثيفة" 1987، تحلل الذات واستسلام شخصياتها النسائية، وهما موضوعان أساسيان تدور حولهما أعمال الكاتبة. فالشخصيات النسائية عندها يقعن سهولة ضحايا ظروف وقضايا خارجية، كما أنهن ضحايا الناس. وكثيراً ماتصور الكاتبة بطلاتها يتأرجحن بين الحلم وواقع الأمور، وتصور كيف تحل الشعارات والمفاهيم المستهلكة عن العالم محل الواقع وتتسرب إلى حياة شخصياتها الروائية.

* بعد ثلاثة دواوين شعرية، نشرت بيرجيت لبلبن (ولدت في 1958) أول رواية لها، ثم أعقبتها ثلاث روايات أخرى. وليس من اليسير أن تخضع هذه الروايات لتطابق النمط التقليدي في كتابة الرواية، فهي تمزج في أعمالها بين القصص الطويلة والملحمة واليوميات والشعر الغنائي وأقوال الحِكَم، وفي لغتها إسهاب وتكرار وتلاعب بالألفاظ واشتقاقات وانطباعية غنائية. وتقع قصصها في عالم معاصر غامض الملامح، هو أحياناً الريف السويدي، وحافة مدينة كبرى أحياناً أخرى. وتقحم شخصياتها بحركات يسيرة ويوصد عليها في طقوس تشكل عين القوة المحركة وراء بحثها. وغالباً ماتكون حواسها ومجالها الوجودي أكبر من الحياة اليومية التي تقع في مصيدتها.

تأخذ روايتها "طالما ظلوا يملكون جياداً"،1993، شكل أسطورة حديثة وتصور أخوين والتكافل القائم بينهما والأدوار التي فرضها عليها وجودهما المشترك والطويل.

* تقع أعمال كارولا هانسون (ولدت 1942)، أيضاً بعيداً عن الطريق العام. وفي هذه الأعمال لا تنقطع الذاكرة والماضي عن الظهور في حياة شخصياتها.

وقد تستغرق الذاكرة المرء وتدمره، ولكنها توفر أيضاً مأوى في عالم تسوده الفوضى. الأحداث ترافق الناس عبر حياتهم وتغدو تقاطعات ونقاط بداية، وغالباً ماترتبط شخصية الرواية والأهل في روايات كارولا هانسون بعلاقة ذات مغزى ومتفجرة، ومايبلغ هو الصدى بأن ليس ثمة إنسان يبلغ من الحرية بما يجعل هذه الرابطة قابلة للانفصام. تصور الكاتبة في روايتها "رحلة إلى البيت الأزرق"، 1991، امرأة تسعى إلى استعادة الماضي. وتجري الذكريات وترسم الأحلام بجانب سرير أبيها المريض.

ومع روايتها "اندريه"، 1994، انتقلت هانسون إلى تقليد مختلف في كتابة الرواية، فأنشأت رواية روسية من خلقها –آنا كارنينا جديدة، مسرحية عن تشيكوف، دراما عائلية تقليدية تصور بحساسية وقوة الشروط التاريخية التي تحكم الأحداث والانحطاط والكائن الإنساني في حالة التفسخ.

تولستوي في روايتها هو الكاتب وقد رسخ فنه. وتشكل أفكاره المثالية في التقشف جانباً هاماً من القصة. تدور الرواية حول رجل عظيم وابنه التافه. ولعلها رواية عن شاب بات غريباً عن ذاته ويحاول في أزمته الهرب من شخصية الأب. وإن كان بالغ الرقة، فهو طاغية، باللجوء إلى الشراب، ثم بالتطوع في الجندية، وتجربة الخيانة الزوجية. بطلنا رجل هش، إلا أن القوة الكامنة في شروره قابلة للفهم أيضاً، بسبب من رغبة المؤلفة في أن تبين أن القوة التي تحكم العلاقة بين الآباء والأبناء، بين الأب وابنه، تحتمل في داخلها قابلية الانفجار.

وقد ينظر المرء إلى هذا الضرب من التعامل مع الأجناس الأدبية وأساليب السرد على أنه تعبير عن اهتمام متنام بالتاريخ. وهذا مانجده لدى الأديبة والباحثة كارينا بورمان (مواليد 1960) التي تعمل وفق مدرسة تأخذ بالرسم الخالص، كما في روايتيها "أخي المتوفى جان هندريش"، 1993، وتتناول الشاعر كيلجرين. وتدور أحداثها في موقع سويدي في القرن الثامن عشر رسمت بتفاصيل دقيقة وبطريقة مضنية.

والرواية الثانية "عروس الشعر العاشرة"، 1996، عميقة الثقافة وممتعة، وتقدم في بعضها أول

كاتبة سويدية، وهي إليزابيت برينر (1659– 1730)، وتعيد في بعضها أحياء السويد وأوروبا في أوائل القرن العشرين. ويرى القارئ من خلال عيني الأستاذ الجامعي المساعد اليزابيت جران أوروبا وقد نشبت فيها الثورة الروسية. وتبدو برلين في الرواية ملعباً منهاراً لروس ارستقراطيين في منفاهم ونساء مسترجلات.

* وكذلك نجد آنا كارين بالم (1961)، منهمكة في ألعاب مابعد الحداثة مع الأجناس الأدبية في روايتها الأولى "الفون (إله القطعان والمراعي، عند الرومان) 1961. ويتأرجح السرد هنا بكفاءة عظيمة بين ثلاثة قرون وثلاث قصص مختلفة؛ العصور الوسطى في شكل قصة سحرية، والقرن التاسع عشر في إنكلترا، والسويد وإنكلترا المعاصرتين .صورة القرن التاسع عشر، وهي شديدة الصلة بالرواية الإنكليزية، عمل مركب بحبكة وحركة كلاسيكيتين.

تغدو المؤلفة في مجموعة قصصها اللاحقة "خارج الصورة" متصلة بالواقع في الحياة اليومية المعاصرة.

قصص وثائقية

يمكن تلمس الاهتمام بالحياة المعاصرة والتاريخ الحديث مع منحى استقصائي لإمكانات وحدود القصة لدى كتاب مثل لارس ياكوبسون(1957)، وستيف سيم–ساندبرغ (مواليد 1958). إن صفة القصة الوثائقية شديدة الصلة بالنثر الذي يخلق الواقع، بتوثيقه عملية واقعية أو حدثاً، كما يقدم تعليقاً على العملية أو الحدث من منظور معين. ولهذا الجنس من الكتابة في الأدب السويدي رواد منذ الستينات، مثل أولوف انكويست وسارا ليدمان وسفن لندكفيست.

في رواية "ثيرز" 1996، يستعيد ستيف سيم – ساندبرغ التاريخ ويلقي مرساته في أواخر الستينات والسبعينات، الأعوام التي شهدت ولادة العنف السياسي. وثيرز هو الاسم الحركي الذي عرفت به أورليكهماينهوف وسط جماعة الجيش الأحمر. والكتاب يرصد سيرة أورليكه ماينهوف عبر قصة موثقة، يصور الشخصية الرئيسة وهي تعاني في وحدتها المتزايدة من صعوبة ترويض نفسها والتلاؤم داخل الحركة الأصولية. ويرسم السرد لوحة مركبة، كولاج، باستخدام موشورات ضوئية مختلفة، فلا تقدم وصفاً فعلياً للعملية كما لا تطرح نظرة جديدة إلى ماينهوف. وقد استخدم المؤلف في كتابه وثائق المحاكمة التي أجريت لها، فضلاً عن المقالات الصحفية والتسجيلات والأحلام المختلفة والذكريات، التي واتصلت ببعضها لتلقي ضوءاً على مسيرة أورليكه ماينهوف.

تغدو ماينهوف في هذه الرواية الوثائقية ثائرة ومقاتلة ومناضلة في قضية التحرير، فهي هنا الضحية والجلاد، كما هي أيضاً نقطة تتركز فيها الأفكار التي كانت سائدة في تلك الفترة وإيديولوجياتها والبنى الاجتماعية القائمة فيها. في الرواية التاريخ موضوعي ولا نسمع صوت المؤلف– أما الأحكام الأخلاقية والسياسية فمن شأن القارئ.

وهناك لارس ياكوبسون الذي ينحو مثل هذا المنحى حيال التاريخ الحديث في "تعليقاته" على العمليات التاريخية المعاصرة، في رواياته وقصصه القصيرة. وهو يصور في روايته "يقطينة"، 1991،

ومجموعة قصصه "معرض وحوش البرية"، 1989، ثم "الأشباح" 1994، الناس العاديين في حياتهم اليومية وأولئك الذين دخلوا التاريخ وصنعوا الأحداث وأنشأوا حقائق تاريخية. فنطالع وصفاً لمؤسس مطاعم "ماكدونالد" ولي هارفي أوسنولد في سلسلة من الوقائع والأحداث لا يطمئن إليها عند إعادة تدوين التاريخ أو تحويلها.

ولـ "لارس ياكوبسون"، في الوقت ذاته، موقف جلي من السويد والحياة الريفية فيها، جذور هذه المواقف ظاهرة في رواية مبكرة له هي "الأحبولة"، 1984. وفي هذه الرواية يجد الكاتب نفسه في البيئة السويدية المحددة وملحوظاً بيسر، ثم في سياق سيناريو مخيف يتناول وضعاً مستقبلياً تقوم فيه قوة خفية أو قوات غازية بالاستيلاء على البلاد.

أدب الطبقة العاملة الحديثة

بينما كان النقاد السويديون، بجذورهم الضاربة في الستينات، يصبون جام غضبهم على الكتاب الشباب المأخوذين بالنواحي اللغوية وذوي الاتجاهات النظرية، وبعضهم كان يدعو إلى إرساء أدب للطبقة العاملة، وجدنا عدداً من الكتب تحمل منظوراً سياسياً، إن بهذا المعنى أو ذاك، وتدور في إطار تاريخي واسع كما تتخذ مجراها في الحياة اليومية سواء بسواء.

ليس هناك أدب بروليتاري خالص بالمعنى الكلاسيكي للكلمة من ذلك النوع الذي أرساه ايفار لو-يوهانسن وموامارتينسن، وإنما نقع على أدب طبقة عاملة حديث يصور الأوضاع التي تواجه الناس العاديين حالياً، وجدير بالتنويه أننا لا نصادف أدباً نسائياً ينتمي إلى أدب الطبقة العاملة إلا قليلاً.

ويبرز بين المجددين في هذا الجنس من الأدب رولف المستروم (1961)، في مجموعتين صغيرتين من القصص القصيرة ورواية قصيرة اختبر منها حالة الوجود خارج سوق العمالة القانونية. وتظهر صورة المغتربين الشباب خارج دولة الرفاه محددة بعدسة الكاتب وفي حوار راق في تعبيره.

* نشر روبرت كانغاس (مواليد 1951)، أولى أعماله سنة 1989، وهو يجمع بين الوعي اللغوي الذي شاع في الثمانينات والالتزام الاجتماعي النفسي الذي اتسمت به السبعينات والواقعية القذرة الطاغية في التسعينات. جذوره هو أيضاً ضاربة في ريف السويد، إلا أن عالمه القصصي بعيد جداً عن الحياة الوادعة في البيوت الريفية المرفهة. تتواجد أسره وشخصياته على كافة المستويات الإنسانية والاجتماعية والجغرافية، وعلى الهامش أيضاً. ثمة أنماط مدمرة تحكم سلوك الأسر، ويبين الكاتب كيف تظهر هذه الأنماط والقوى الغامضة الشريرة وتنمو. قصصه القصيرة لا تقترب من العنف، فالسلوك العنيف والمدمر الناشئ، إنما يكمن في عجز الأفراد عن التعامل مع عواطفهم القوية.

فالتوق إلى الاتصال يتحول عنده إلى قسوة واغتراب وسكر متصل وسفاح.

كانغاس صارم في أسلوبه، تتسم أعماله بالثقة بالشكل حيث تتوالى المونولوجات الداخلية مع صيغ حوارية وعبارات متداولة. في لغته كثافة شعرية، فتتصب في تناقض قوي مع طبيعة

الشخصيات التي يقوم بتصويرها. في رواية "الطريق إلى البيت" 1992، يتداخل المنهج الأدبي تداخلاً وشيجاً مع الحضور النفسي والغوص عميقاً في الشخصيات. وفي مجموعته القصصية "براءة"، 1994، يتحول المنظور قليلاً وتصبح الشخصيات منظورة من الخارج.

* وهناك بَعْدُ مراقب هام آخر للحياة اليومية وإن يكن أكبر سناً من نظرائه هو آكي سميدبرج (1948) الذي تقدم كتاباته حالة من الاغتراب الداخلي بدلاً من انشغالها بالخارجي. ففي مجموعة قصصية هامة له "ادخل ملكوتي"، 1993، يدخل الاغتراب صميم حياة شخصياته التي يسيطر عليها السقوط، ظلام يدركهم فيه الماضي ويقسرهم على المضي في طريق مسدود. تتجلى الصنعة واضحة في نثر الكاتب واستعاراته حسب المدرسة الواقعية، وهو حافل بالصور الرقيقة والعميقة التي يقدمها عن الأشخاص في أعماله. وهو إلى هذا وذاك عميق الجذور في مدرسة الشعر الوصفي؛ ثم إنه شأن روبرت كانغاس لا ينقطع عن امتحان حدود اللغة والواقعية. للمناهج والعمليات النفسية أهمية في أعماله، ونجد في روايته "نجم متألق" 1996، الإرث الاجتماعي محور الاهتمام. ولسنا نقع على فكرة المصالحة في المجرى المباشر الذي تسير فيه الأحداث، وإن كانت اللغة التي يتوسل بها الكاتب تنقل حالة الإنهاك إلى ضرب خاص من الجمال ربما تحول إلى لطف رباني.

* ينتمي طوني صامبولسون (ولد عام 1961) أيضاً إلى هذه الفئة وتشمل كتاباته الفترة الممتدة من الأربعينات إلى الوقت الراهن. الواقعية في رواياته ومجموعاته القصصية "خطاب إلى العروس"، 1996، غير واضحة ولا يتسم السرد عنده بالاستمرار. غالباً تشكل عناصر مبتكرة من الإثارة وفي الحبكة جزءاً هاماً في رواياته، كما أنه كثيراً ماتدور الأحداث عنده في عوالم قاسية قوامها الذكور حيث يتخذ افتقاد الأب أو البحث عنه دلالة كبرى.

عمليات السرد

نادراً مايحتفل الكتاب الشباب في حقبتنا بالبنى التقليدية للرواية حيث للزمان والمكان والبطل مسيرة محددة. على أنه لا ينبغي أن يعني هذا القول أن الصنعة والفخامة في السرد قد تلاشتا من الرواية. ويقدم لنا الكاتب والناقد ستيف–سيم ساندبرغ صياغة جديرة بالقبول للمفارقة التي سادت في الستينات: "مانراه أمامنا هو سعي إلى سرد تقليدي يتمدد دون انقطاع، يخضع للسؤال، يُعلَّق، يستثير، ويضاهي الواقع. "وهناك عدد من المؤلفين منهمكون الآن في استقصاء واع لمكونات الرواية وعمليات السرد.

* أعمال أولف اريكسون (1958) من شعر غنائي ونثر: يعتمد الفكر مع عناية بفن القصة، فنطالع في مجموعته القصصية الأحدث "فردوس"،1996، أسلوباً دقيقاً، شاعرياً، محكم الصنعة يمتزج بملاحظات عن المجتمع المعاصر، ويقدم التضاريس الواضحة للعالم الذي تدور فيه هذه القصص نقيضاً لضعف الشخصيات في هذه القصص في مواجهتها للحاضر.

وفي روايته "صديقي السيد هو"،1997، يستقصي الكاتب الطرق التي تتسلل عبرها قوى شريرة إلى الناس وتتسرب إلى المجتمع.

* في أعمال يان هنريك سفان (ولد عام 1959)، يثير العامل الرومانسي على نحو مفيد اضطراباً في القصة الواقعية، ويتابع المؤلف في أحدث رواياته "مال"، 1996، حياة لامنتم، خارج المؤسسة الاجتماعية. ويقول أحد النقاد أن سفان بمتابعته المستمرة لوقائع العالم من منظور مجنونه يحدد مفهوم السلامة العقلية.

* تناول بيورن رانليد (ولد عام 1949)، منذ أعماله الأولى عدداً من القضايا التي لا تنقطع. يبرز في أعماله اللاحقة: الخير، الشر، الإيمان بسيادة الإنسان في عالم شرير، القدرة الكامنة في اللغة. وتتجلى هذه الموضوعات بعدة طرق، وغالباً ما تكون بلغة غنية حافلة بالاستفسارات والمجازات. والقضية الأساسية في العديد من رواياته هي رسالة الخير التي يرفض فيها أبطاله المكان المتاح لهم في إطار قيم محددة. وليس من غير المألوف في أبطاله أن يواجهوا حالة من التمزق بين الألم الشخصي والمثالية، ويصور الكاتب الشخصيات ذوات الأطوار الشاذة الذين كثيراً مايطالعون القارئ في رواياته بدرجة من السمو.

في السيرة الروائية " اشهدوا أن اسمي ستيغ داجرمان"،1995، اقترب رانليد من الأسطورة والكاتب داجرمان، وضرب جذور عمله في الأربعينات، وهي الفترة التي كثيراً مايعود إلى رسمها في أعماله. وكان داجرمان (1923-1954) رمزاً للأدب السويدي الشاب، الذي نشأ في ظل الحرب العالمية الثانية، ويعتبر اليوم مجدداً في فن القصة.

وفي روايته "غرفة الحب الداخلية"، 1996، يتعايش الخير والشر في شخص واحد، ولكن السؤال ذاته عن انتصار الخير يظل قائماً دون إجابة حاسمة. والرواية هي رواية استوكهولم بما فيها من عناصر التوثيق التي تركز على السجن المركزي في جزيرة لونغهول ونزلائه من عتاة المجرمين في الأربعينات. وهنا نجد الواقع الذي يصوره رانليند كمألوفه سامياً وفريداً معاً شاحباً وحافلاً بالخيانة. ولكن سرد الرواية ليس صريحاً كالعادة في تغنيه بالخير.

* ولبيتر كيلغارد (1954) ميزة اختيار شخصيات رواياته من عوالم متفرقة ومتباعدة، ولكل منها صوتها الخاص. تختلف قصصه عن بعضها كل الاختلاف، وهو مؤلف اعتاد أن يشيد عالماً خاصاً لكل رواية جديدة، ويتوصل بعدد من الحيل المختلفة في تحريض القارئ واستفزازه عبر الكثير الكثير من الحكايا والجلبة الغنية.

يأتي بأبطاله من كل حدب وصوب، فمنهم المهرجون والعرافون من العصور الوسطى والرجال الذين تستولي عليهم الوحدة في المجتمع الحديث ويتزينون بأزياء الكذبة الحية وتجدهم يحثون الخطى، هاربين من المسؤولية. أثارت روايته "الرجل على الشاطئ"، 1992، ضجةً بتصويره حالة إنسان معاصر بلغة إيقاعية مذهلة. ولكن الروائي بيتر كالغارد يظل خارج التجمعات التي تحكم عالم الأدب.

ففي "توجيهات إلى أب"، 1996، يروي الكاتب قصة علاقة ابن بأبيه بفقرات قصيرة، ثم دونما توقع تتحول هذه الفقرات القصيرة والسرد المفكك أحياناً ويتجمع هذا كله ليشكل شيئاً فشيئاً، كلوحة الكولاج، كلاً متكاملاً.

* إذا كان ستيغ لارسن الولد المطيع والطفل الرهيب في مرحلة في مرحلة الثمانينات فكلاس أوسترجرين (1955) بدأ بالنشر مبكراً بروايته المستعجلة عن حياة جيل من طلاب المرحلة الثانوية في العاصمة. نشرت أولى أعماله سنة 1975، أي قبل عام من اجتماع النقاد بالتهليل لرواية أولف لونديل "جاك"، باعتبارها رواية الجيل القادم (ومازالت السويد تبحث دونما انقطاع عن رواية الجيل اللاحق، وذلك سباق جري يشارك فيه عموماً كتاب شباب.

وبعد صدور ثلاثة أعمال متشابهة في موضوعها دخلت كتابات أوسترجين مرحلة جديدة. فنجد الكاتب يتحول عن الزمن الذي عاش فيه بروايتين، "سادة مهذبون"،1980، و"فرسان بؤساء وسويديون عظماء" ليصور السويد القديمة يوم كانت تأخذ بأيديولوجية "وطن الشعب". وفي هذين العملين الضخمين يصب الكاتب بشكل ممتع قصصه وحكاياته، ويطلعنا على العديد من الشخصيات التي يرسمها لنا أوسترجين على هامش قوانين المجتمع أو خارجه كلياً، وبالمعنى النفسي كذلك. في "المرساة"، 1966، يبلغ الاغتراب الذروة، حيث تغدو الشخصية الرئيسة توماس فولف –هانس صورة عارية لإنسان هو مجرد "زجاجة ويسكي من الموت". والشخصية الرئيسة هنا تعيش في ظروف لا تطاق يحاول توضيحها وفهمها في ضباب الحذر. استفادة الكاتب من رواية مالكولم لاوري "تحت البركان"، واضحة لا تخطئها العين.

في كتابات كلاس أوسترجين بحث عام وصريح نبرته الأساسية تشاؤمية، لكنها لا تتدخل بين أسلوب السرد والقصة بأي حال. الأحداث تجري في قصصه، وهي غالباً ماتتسم بحبكة مثيرة، في ريف سكانيا ذي التربة الخصبة أو ربما في المدينة الكبيرة. إلا أن الأسئلة التي تطرحها تنتمي إلى عالم لا يعترف بحدود.

* ينتمي أرنست برونر (ولد عام 1950) إلى تقاليد رواة الحكايات. كتاباته تجمع بين الشعر والنثر. وهو إذ يتمتع باهتمام بالغ بالتفاصيل الدقيقة والدور الذي يؤديه أفراد في الأحداث الكبرى، فإن النثر عنده حافل بالصور الني ينتقيها باحتفال عظيم ويثير في المخيلة عوالم تتخللها مشاهد مسرحية ومصطلحات ولهجات عامية. غالباً مايركز اهتمامه على حقب معينة من التاريخ السويدي: صور الخمسينات، أيام الطفولة في "البيت الأسود"،1987، والستينات في "بتعرفني ياخي؟"، 1980، حياة الطلاب الحارة والمنفتحة في السبعينات، في "كوكسجتان"، 1991. وقد انقطع هذا الخيط من السير الذاتية بصدور روايته "ايديث"، 1992، التي تدور حول الشاعرة الفنلندية– السويدية الحديثة ايديث سودر جران، إلا أن المعاناة في رسم صورة البيئة على مافيها من جهد وإجهاد مازالت ظاهرة جلية كما في رواياته الأخرى، نقدم في هذه الرواية صورة مثلت شخصية الشاعرة وزمانها على نحو مثير للإعجاب.

كانت اجنيتا بليبل (ولدت 1940)، يوم صدر ديوانها الأول "وأقزام"، 1981، راسخة الذكر كداعية ونقادة وصحفية تعنى بالشؤون الثقافية وكاتبة مسرحية. كاتبة تجريبية تعالج موضوعاتها بأجناس أدبية وأساليب قصصية مختلفة، فكرياً وعاطفياً معاً. في روايتها الأولى "مراقبة الريح"، 1987، تناولت جنس الملحمة الواسعة التصويرية مع "بحث" عن أسلوب يمكن معه الاستفادة من ذكريات الطفولة في الكتابة.

وهي تستمد مادتها من حياتها الشخصية، وفي هذه الرواية "مراقبة الريح" تصور خمسة أجيال، جذورها في استوكهولم في التسعينات من القرن الماضي وجزيرة جاوة الأندونيسية حيث نشأت جدتها.

تصور في روايتها السوداوية المركزة والقصيرة المقتضبة "نجم الكلب" 1989، فتاة صغيرة ترصد حباً لا يحتمل بين أبوين والحياة والعلاقات في بلدة سويدية صغيرة في الخمسينات. تستحضر هذه الرواية حياة الشخصيات السوداوية والتي لا تطاق بقوة معبرة لتمزق حجاب هدوء الحياة اليومية الخادع.

ولروايتها "قطريات"، 1993، أيضاً بذات التعبيرية القوية، إنما أوسع شكلاً، وهنا تنتقل الأحداث مرة أخرى إلى القرن التاسع عشر وجزيرة جاوة، والشخصية الرئيسية فيها طالب طب فاشل من برلين.

و"قطريات" حوار فلسفي أيضاً يجري بين شوبنهاور ويونغهون وهو شخصية مغمورة. الرواية تعرض إلى درجة كبيرة قوة الطبيعة وانهيار الفرد في صراع مثالي وهذه القوة.

في روايتها "فصول طويلة، فصول قصيرة"، 1992، تتخذ المؤلفة ضاحية من مدينة لُند الجامعية في جنوب السويد مسرحاً للأحداث. الشخصية الأساسية فيها إلى حد ماهو الزمان الذي تطلق عليه اسم "المؤامرة بلا حبكة". على أن هناك ثلاث شخصيات رئيسية في هذه الرواية تمثل كل منها نصاً، أو مسلكاً روائياً– جوران، الأنا البديلة عند المؤلفة، السكير الذي نراه من منظور سجلات الإدارات المحلية، المخمور الهاذي، وهايدي في مقتبل حياتها ودراستها، شديدة التلبس، لأحوال الآخرين وذاتية النزعة.

والرواية بعيدة عن الجمال بعد الزمان ذاته ومثيرة مثله، إنها رواية أفكار ترسي القصة فيها بأسلوب سردي دقيق، قصيدة هجاء في قناع رواية.

* نشرت إيفا رونيفلت (1953)، روايتها الأولى "هدوء"، 1975، ويغلب الشعر على أعمالها اللاحقة. ولكنها عادت فأصدرت مجموعة قصص قصيرة "زمن توقف"، 1994، أثارت اهتماماً واسعاً في الأوساط الأدبية. ولغة النثر عندها غير بعيدة عن الصيغ الشعرية. لذات الشخصيات وبحثها عن معنى، وسعيها للاتصال والمشاركة أهمية في هذه المجموعة التي تأتي الأحداث خفية بقوة فن السرد عند القاصة. ثمة قوة معوقة ما تحكم تصرفات الشخصيات فيها، وكأنما تسعى إلى إيقاف دفق الحياة. تضفي الدقة اللغوية والتأني في اختيار صيغ التعبير نبرة هادئة فترسي الكاتبة بذلك نزوعاً إلى أدب يتجاوز كل الاتجاهات.

* في أدب الاغتراب ماتزال السويد تفتقر لتلك الرواية التي يأتي بها مهاجر من الجيل الثاني، فلسنا نجد كاتباً مثل حنيف قريش يتخذ بثقة معرض الأدباء وينطق الأطفال في أحياء المهاجرين بكلماته. على أن ملحمة الهجرة الكبرى قد تحققت: "الضوء الأخير"، 1995، لثيودور كاليفاتيدس (ولد عام 1938)، اليوناني الأصل، المقيم في السويد.

* يتسم نتاج سيجريد كمبوشين (1942) بقوة الفكر والإقلال في آن معاً. صدرت روايتها

الأولى "صحبة لائقة"، 1960، وهي ماتزال في ربيعها الثامن عشر. وبعد سبع عشرة سنة نشرت روايتها "في أوروبا الشمالية"، 1977، وهي تدور في أجواء فروسية بين النرويج وإيرلندة، ثم أعقبتها بـ "دفء" 1980، وفيها تلقي نظرة مراجعة للأحوال في السويد في العقود بعد الحرب العالمية الثانية.

وكانت انطلاقتها المحققة في روايتها "بايرون"، 1988. وقد استأثرت عند صدورها باهتمام النقاد وحظيت بإقبال واسع من القراء وترجمت إلى عدة لغات. وتجمع هذه الرواية الضخمة بين السيرة والقصة ومحورها الشاعر الإنكليزي بايرون الذي ثارت حوله الأساطير .وتتميز بالإمتاع والبحث العميق بما يستدعي من القارئ جهداً في القراءة. والكاتبة تصوغ في روايتها شخصيات واقعية وأخرى من المخيلة، وليس أقلها بايرون ذاته وماري شيللي التي تظهر في صورة واقعية ومقنعة على النحو الذي كان شائعاً في أيامها، مثيرة الحماس في البوتقة الأدبية في عصرها، ونحن نطالع في خط مواز وبالتبادل تقلب مصائر المجتمع البريطاني الذي عاش فيه بايرون. ويتخذ انشغال الكاتبة عدداً من الأشكال الغريبة، ثم نراها تصور بنبرة ساخرة الحياة اليومية التي يعيشها المجتمع، بما يحفل من عواطف وأهواء تعتمل في صدور وعقول أبنائه وهم يمضون في حياتهم اليومية. وتصور الكاتبة بشيء من السخرية حياة أولئك الذين يقلدون بايرون ويتشبهون به، وكأنما أرادت حماية الشاعر. ولعلنا نقول، ونحن نتدبر هذه المسيرة الروائية في مجتمع اليوم، أن الكاتبة تريد صَوْن الأثر الأدبي وصاحبه سواء بسواء من تطفل وسائل الإعلام وضجيجها.

وهو ناقد راسخ المكانة. أصبح يحتل مكانة في قلوب الشعب السويدي منذ أن أصدر في السبعينات ثلاثيته "فلاحون وأسياد"،1973، و"المحراث والسيف"، 1975، و"السلام القاسي"، 1977. وفي هذه الثلاثية قدم كاليفادتيس وجهاً تاريخياً لليونان في الحرب العالمية الثانية ثم الحرب الأهلية. تناول حالة الاغتراب في المهجر في عدد من رواياته، بما فيها، "ملاك ساقط"،1981.

"الملاك الساقط" لوحة دقيقة غنية تتداخل فيها الثقافات المختلفة، تصور جهاد أوديسياس كريستو وزوجته ادريانا وأطفالهما لشق طريقهم في الحياة في السويد. تتشابك شخصيات كثيرة ومقادير وخطوط مع بعضها على صفحات الرواية. والكاتب يرصد تاريخ الهجرة إلى السويد، في سنوات الخمسينات، "السخية والحانية" أيام كانت السويد تستدعي العمالة إليها حتى التسعينات وقد اقتربت من العداء. في الرواية جانب كئيب هو طبعاً الرغبة بالانتماء التي تحرضها الحياة في المنفى، وتوزع وتشتت مواقف الأطفال من تقاليد الأبوين والحياة السويدية من حولهم.

والرواية بعد صورة تأملية، وجدلية، نقدية لاذعة لمسألة الهجرة من كل منظور يخطر بالبال، فقد عاش كاليفاتيديس ردحاً طويلاً في السويد مايجعله لا يتردد في توجيه النقد أو مناقشة مايعتبر مقدساً والعبارات التقليدية في قضايا المهاجرين.

* لاسن جوستافصن (ولد عام 1936) كاتب فلسفي المنحى غزير الإنتاج يتصدر جدل الفكر المعاصر في السويد منذ أن دخل عالم الرواية سنة 1959. أصدر نحو ستين مؤلفاً، تتوزع ميادين الشعر والرواية والدراسة والملاحظات الفلسفية وكتابات في السيرة الذاتية.

يتضمن كتابه "شروخ في الحائط"، 1984، خمسة أعمال، بدءاً من "السيد جوستافصن شخصياً"، 1971، و"صوف"، 1973، و"حفلة عائلية"، 1975، و"سيجموند: من ذكريات أمير بولوني

من عصر الروكوكو"، 1976، وأخيراً "موت مربي النحل"، 1976. تتسم شخصيات هذه الرواية الملحمية، على مستو معين، بعناصر متشابهة، على أن أعمال الكاتب تحمل إلى حد بعيد استقصاءات اجتماعية نقدية لتطور المجتمع السويدي والأيديولوجية الاشتراكية الديمقراطية، وهو يصور برشاقة ونبرة فكرية أنيقة روح العصر في أعماله مثل "برنارد فوي يُبِّيتُ القلعة على رقعة الشطرنج للمرة الثالثة"، 1986، و"موسيقى جنائزية للبناة الأحرار"، 1983. وقد اختار الكاتب أمريكا الجنوبية لتكون موقعاً تدور فيه أحداث روايته "حكاية كلب"، 1993. ولئن أتت هذه على شكل الرواية السيكولوجية، إلا أن قضايا الخير والشر تكمن في عمقها وتطرح نفسها أمام القارئ. أما روايته الأخيرة "المعطاء"، 1996، فقد جاءت بشكل قصة حب وملهاة سوداوية، واستعراض رشيق في بعديها الميتافيزيقي واللغوي.

ريف السويد
المقاطعات وعالم الرواية

بعد الروايات التجريبية في الستينات حين أصبحت رواية قصة، أمراً مفتعلاً ينأى عنه الكتاب، حلت السبعينات ومعها عدة أعمال روائية متتالية أصولها في ريف السويد وظهور دولة الرفاه و"وطن الشعب". وقد عرفنا روائيين عدة يتخذون المناطق التي صدروا عنها منطلقاً في تصوير التبدلات الاجتماعية. ولا ريب بأن الجزء الأول من رواية "سفن دلبلان" التي صور فيها منطقة هيديبي، يشكل علامة فاصلة بين عقدين، وكان هذا العمل قد صدر في العام 1970، وغدا يلقى اقبالاً منقطع النظير من القراء، حتى تحول بعدئذٍ إلى مسلسل تلفزيوني. وهناك كتاب آخرون لهم ذات الجذور، منهم سارالينديمان وكيرستين إكمان.

في الثمانينات وجدنا تورجني ليندجرين (ولد عام 1938) لا ينقطع يروي قصة، حكاية، قصة غريبة تدور في العصور الوسطى. وإن يكن قد بدأ بالنشر مبكراً، إذ صدرت أولى أعماله في 1965، فإن انطلاقته الأدبية لم تتحقق حتى العام 1982، مع روايته "طريق الأفعى"، التي تحولت إلى عمل سينمائي حظي بنجاح واسع. وهو مايزال منذ ذلك الحين يطرح رواية كل عام تقريباً. وتروجني ليندجرين شديد العناية بعناصر الحوار، شأن سارا ليندمان، ويسمو "حديث الفلاحين"، عنده إلى مراتب الشعر القديم.

"طريق الأفعى" قصة كئيبة تصور شلل الناس العاديين أمام السلطة في السويد الفقيرة في القرن التاسع عشر: تاجر القرية يقسر أماً على بيع جسدها لتسديد ديونها. وعندما تفرض السن حقوقها، ويتولى الابن زمام الأمور ترث ابنة تلك المرأة الوضع بكل تفاصيله وتُقسر على الانبطاح أمام الرجل الأقوى في وضع يائس تحكمه القوة كالقدر.

وفي روايته "نحلة البرية"، 1995، التي صفق لها النقاد، أشاد تورجني ليندجرين كوناً مصغراً

من ضواحي منطقة فاستربوتن الشمالية. جاءت الرواية في شكل أسطورة يجد فيها القارئ نفسه قد انتقل إلى عالم متوحد غريب يرتبط فيه شقيقان بعلاقة من الكراهية المتبادلة والحب الأخوي. كلاهما يخوض معركته ضد المرض والموت وضد أخيه الآخر. وكلاهما حاضر للقاء الآخر وإن كانا لا يلتقيان. النثر في الرواية نابض، حي في تصوير المرض والموت الوشيك، خال في الوقت ذاته من الاستعارات والتشبيهات المزوقة. تتبلور القصة في حكاية قابيل وهابيل، إلا أنه يمكن للقارئ أن يرى فيها معركة بين ذاتين والتوق إلى المصالحة.

وفي أجواء مقاطعة فاستربوتن الشمالية نصادف سارة ليدمان (1923) أيضاً. وهي تصور حياة الريف في شمال السويد وتفجر المجتمع الحديث تصويراً يحمل تعبير القوة والإيمان. صدرت روايتها الأولى "حفرة القطران"، 1953. أثارت مؤلفاتها اللاحقة، طوال الستينات والسبعينات، الكثير من الاهتمام، بما في ذلك تقاريرها الصحفية ومقابلاتها في جنوب أفريقيا وفييتنام والسويد. عادت في العام 1977 برواية استغرق الحديث حولها طويلاً وكانت حدث العام:"خادمكم يسمع"، وكانت هذه الأولى بين سلسلة هامة من الروايات تناولت فيها المؤلفة الاستيطان في شمال السويد.

تتألف الملحمة من خمس روايات وفي الوسط شخصية ديريك مونليدن. الأسلوب في السرد شديد الخصوصية وجدلي، تتخلله إشارات إلى الكتاب المقدس، إنما دون إثقال. اللغة إيقاعية وصميمية وحميمة تتيح لعدد كبير من الشخصيات أن تبرز في عالم لا يقيم تمييزاً بين ماهو عام شامل ومركز مائي في الريف.

وجاء ظهور جزء مستقل من الملحمة هو"جذر الحياة"، 1996، مفاجأة مبهجة. في هذا الملحق الغني تعرض سارة ليدمان الجانب الأنثوي من الأسرة. فتصور قدر امرأة ذات جذور عميقة في دين يحض على الزهد ويحد من إمكانية معاناة الحياة كاملة. على أننا لانعدم في هذا الجزء الحب القوي والمشاعر الحسية، وفي هذه الرواية أيضاً تتابع ساره ليدمان وصف تطور بيئة المحيط والمجتمع الأوسع.

"ما من كتاب في التاريخ نجح في توثيق نمو السويد الحديثة وشَحنها بالحياة، مثلما تحقق لك في كتبك" بهذه الكلمات علَّق رئيس الوزراء السويدي انجفار كارلسون على أعمال كيرستين إكمان (1933) في ندوة خصصت لتناول أعمالها، ومانزال المؤلفة تتابع تشريح السويد، ولا تقتصر في ذلك على المجتمع الصناعي فحسب وإنما تتناول كذلك نمو المجتمع مابعد الصناعي والشرور الراهنة.

لقد تطورت المؤلفة فانتقلت من كاتبة بارعة في فن روايات الإثارة ذات الحبكة خلال الستينات، عبر اللوحات الضخمة، التي رصدت فيها عالم السبعينات، إلى النقد الاجتماعي البناء للحضارة كما في روايتها ذات الحبكة المثيرة، "حمى الاستدماء البولي"،1993، ثم في "ابعث فيَّ الحياة ثانية"، 1996. وهذه رواية معاصرة ضخمة تناولت حياة سبع نساء وعرضت حواراً مع الأربعينات من هذا القرن وروايات الكاتب ايفند يونسون حول منطقة كريلون. وليس هذا سوى عرض سريع مبتسر لتطور كيرستين اكمان، إذ أنه بين روايتها الأولى الصادرة سنة 1959 والأحداث في 1996، لم تقدم الروائية مجرد مجموعة من الكتابات تداخلت الأفكار فيها في التحول الضخم الذي كابده المجتمع السويدي ومايزال يأخذ به. ذلك أن السمة الفريدة في الأدب الذي تبدعه المؤلفة إنما تقوم، بين جملة مزايا أخرى، على منظور المرأة الذي لا تنقطع عن التوسل به في رواية الأحداث. ففي مجموعة الروايات

القوية التي تدور في كاترينيهولم، "خواتم الساحرات"، 1974، و"الربيع"، 1976، و"بيت الملائكة"، 1979، و"مدينة من النور" 1983، تعرض كيرستين إكمان سلسلة كاملة من النساء العاديات، الخفيات عن النظر والمقموعات ومصائرهن.

حينما تصور كيرستين اكمان المشروع العظيم، دولة الرفاه في "وطن الشعب"، فإنها تتناول أموراً غير قائمة أو أوضاعاً مجدبة – الطبيعة، اضطراب الفرد المُعَلْمَن. في روايتها "حمى الاستدماء البولي" التي شهدت إقبالاً شديداً من القراء تطالعنا جريمة وقعت قبل حين عقدين من الزمن وظلت عصية على الفهم، وإن كان القارئ يعرف الجاني وهو في عقم الصامت. الواقعة مغلفة بأشكال من الحياة راسخة تتجاوز تفاصيلها. تصور الرواية، وهي مذهلة في حبكتها، العقل الجمعي في قرية، انطلاقاً من حالة تفريغ السكان التي انطلقت في السبعينات. وتعرض الروائية تطور أنماط السلوك جنباً إلى جنب مع التحولات التاريخية [في السويد]. ويمثل سكان القرية شريحة نموذجية لأنماط الحياة على اختلافها وإمكاناتها المتاحة في البلاد. ولعل الصورة التي تعرضها الرواية لموجة جماعة العودة إلى الأرض هي الأكثر في الأدب السويدي. ويطالعنا سكان القرية الأصليون في تأرجحهم بين التقاليد القديمة، وأحدث مافي العصر، فنراهم في تجاوزاتهم بملابس العمل الزرقاء والأنيقة والخصومات العائلية القديمة، وهم بين الحدين يتأرجحون.

والموضوع الهام الثاني عند كيرستين اكمان هو الطبيعة التي يتجلى وصفها بجمال أخاذ يعصى وصفه وتقدمه الكاتبة في فقرات طويلة من النثر هو الشعر بعينه.

ليس "في ابعث فيَّ الحياة ثانية"، التتابع الذي تتسم به الملحمة، بل الحق أن أسلوب السرد هناك نقيض تام لهذا التتابع. فالصور التي تقدمها الراوية هنا مماثلة لحال استوكهولم في التسعينات على ماهي عليه من تشظٍ وانغلاق ونظام اجتماعي متصلب، وحيث دفق الكلمات في وسائل الإعلام كفيل بإحباط أي محاولة لامتلاك رؤية كلية. وعلى حد تعبير كاتب متحمس في مراجعته للرواية، "إن شئت النظر في انهيار القيم وانسحاق ماهو بالضرورة إنساني في مجتمعنا التكنولوجي المعاصر، فلن تعثر على وثيقة أقوى من هذه الرواية".

نقطة الانطلاق في العديد من قصص جوران تونستروم (1937) هي بلدة سونه في مقاطعة فورملند–غرب وسط السويد.

وقد جاءت روايته "ابن القس"، 1976، التي يسرد فيها سيرته الذاتية لترسيه في هدوء عالم البلدة. على أن المسافة بين البلدة والعالم الأرحب، في أعماله، ليست بالمسافة الكبيرة. فالقصص في مجموعتيه، "تراتيل عيد الميلاد"، 1983، و"اللص"، 1986، تتأرجح على نحو من الثراء والخصوبة مثيرين للإعجاب، مثل السجاد المترف، بين بلدته سونه ذاتها ونيوزيلنده ورافينا الإيطالية في العصور الوسطى.

في كتاباته تتكرر شخصية الأب، حاضراً أو غائباً. شخصياته تنشد الوحدة والسلام مع النفس كما تسعى إلى التحرر من الإحساس بالإثم والوِحدة، هموم تقترب من الموضوعات الدينية. في قصته القصيرة "في تلك اللحظة"، 1993، يتأمل تونستروم معاناة الكتابة وإرهاصات الإبداع مما يعاني هو

ويكابد– ويخامر القارئ الإحساس في لحظات عدة من كتاباته بأن الكاتب يتحسب الكتابة إلى حد الخوف.

وبعد فإنهم قلة الكتاب الذين تفردوا بتحليل فترتهم وقدر لهم في الوقت ذاته أن يبدعوا أعمالاً راسخة.

* ولهو من الطبيعي في عرض موسع التوسل بعدد من الأمثلة لبعض الأعمال الماثلة منذ فترة طويلة في الأدب السويدي، وكان لها حضور أطول في بعض الفترات دون الأخرى، وأن نختم هذا المسح بكاتب مثل بيراولوف انكويست (1934).

منذ أن أصدر روايته الأولى "عين من الكريستال"، في العام (1961)، وهو يوفر للأدب روايات يمكن للناقد الإفادة منها في الكشف بدقة جهاز رصد الزلازل الموقع الذي تجد فيه السويد نفسها على الطيف الأدبي والسياسي. الجيل الأقرب عهداً حين عاد مرة أخرى إلى كتابة القصص الوثائقية، ومابعد الرواية فإنما ذلك بإلهام من أعمال انكويست.

كانت انطلاقته الأولى مع صدور "خامس شتاء المنوم المغناطسي"،1964،التي تدور حول الدكتور ميسمر في القرن الثامن عشر. وهنا تمتزج المصادر الموثوقة والمبتكرة ليصبح الطريق ممهداً أمام كتابات انكويست. ومع روايته الحذقة الصنعة، "هيس"، 1966، أبدع الروائي انكويست تجربة في الشكل بروح الستينات.

وتابع الكاتب مسيرته في الرواية الوثائقية في "جنود الفيالق"، 1968، باستقصاء حادثة أثارت أشد الجدل وكبلت الضمائر على أثقل مايكون التكبيل على نحو ماتعرفه السويد في تاريخها بعد الحرب العالمية الثانية، عنينا طرد أبناء دول البلطيق. على أن التقرير هو مناقشة أيضاً للمثل السياسية السائدة في العصر وموقع الأفراد في الحياة السياسية، فنطالع المؤلف يتبادل وماوتسي تونغ، بين آخرين، وجهات النظر، محدداً لعمله موقعاً في التيارات الأيديولوجية الراهنة. وروايته التالية "الثاني"، 1971، مثيرة للاهتمام،وقد وصفت بأنها أول رواية سويدية تعتمد التقارير الرياضية وتتناول العلاقة بين الرياضة والسياسة وتعرض لها بالنقاش.

مع صدور رواية "مسيرة الموسيقيين"، 1978، تبرز القصة الكبيرة، وقد استقى الكاتب مادته في وضعها من أرض منطقة فاستربوتن في شمال السويد، حيث نشأ، بما تحفل به من نزعة دينية شديدة ومايشيع فيها من ثقافة تأخذ بالزهد. وهو يجري استقصاء وتنقيباً، شأن تورجني ليندجرين وسارا ليدمان، في التربة الخصبة التي تحفل بالتعصب والحسد، ويذكر بالضرورة بالعالم الخيالي الذي طالعنا به في روايته "مكتبة الكابتن نيمو"، 1993. ترسم الرواية صورة بالغة القتامة تفرض التضامن والتبصر في الطفولة القاسية التي عاشها الفتى، واللذين يشكلان عناصر أساسية في الرواية. في هذه القرية أو هذا المكان ليس ثمة مكان للجمال أو المتعة الحسية أو الحب.

صدرت رواية "السقوط" سنة 1985، وهي رواية قصيرة تتسم بالكثافة والعمق والتركيز، يعرض فيها بيراولوف انكويست قصة حب عجائبية بعيدة كل البعد عن الحقارة البغيضة التي تطالعنا في فاستربوتن. على أنه إذا كانت تعتبر فاستربوتن هذه حالة عقلية وتنطوي على عناصر عصاب الخوف من الأماكن المغلقة فهذا الكتاب هو الترياق الذي يفتح أمامك الطريق للخروج من مأزق هذا

المكان وقبول الحب. فحينما ينزع بطل الرواية باسكال بينون قطعة الشاش التي تغطي ورماً على جبينه يظهر وجه امرأة– مريم. وتتكشف له عن زوجه فتستعيد المرأة الزنيمة المنبوذة مكانتها وجدراتها.

يصوغ بيراولوف انكويست في مجموعة دراساته الخاصة "رسامو الخرائط"، 1992، مايشبه العقيدة الشخصية التي يعرض لها في قطعة "احتفال دفعة الطلاب"، بكنس شقة والدته العجوز قبل انتقالها في ذات الوقت الذي يحتفل فيه رفاق الصف القدامى في مدرسته القديمة بالعيد الأربعين لمغادرتهم مقاعد الدراسة.

ويبسط للقارئ تأملاته وهو ينظر إلى زينة عيد الميلاد القديمة: "هنا كل الإسراف في تزيين طقس الاحتفال بالمسيح الطفل، ثم القليل القليل في سبيل المسيحيين الأطفال الأحياء إن انتصب أحدهم على قدميه ومشى غدا حراماً تربيت خده". ويعمد عندئذ إلى طرح الزينات ويلاحظ:"لكم يثير هذا الراحة في النفس". ويصعب القول في أهل القرية أنهم يستخفون بالدراسة. كان وأقرانه أول من تجاوز المرحلة الابتدائية في تاريخ القرية منذ أن قامت، وكانت تداعب هؤلاء الفتيان مطامح في نيل الإجازة الجامعية، وهم قد تجاوزوا لتوهم ما بعد تلك المرحلة الأولى، وكم أدهشهم أن يُقابلوا" بنظرات الدهشة والاستغراب تنبعث من عيون باردة كالجليد تحمل في ماترسله من النظرات استخفافاً وكراهية. وإذا غدونا بين النخبة على هذا النحو أمسينا بعدئذٍ نجوم المنطقة في بطولة الحسد".

***

إن تحديد جوهر الأدب في التسعينات سيكون على الأرجح من أمر القرن القادم. وما عرضنا من الكتابة وأشكالها يبين أن الأدب يتدفق حراً في اتجاهات عدة، ولهو من حسن الحظ أن ليس ثمة حاوٍ جاهز يقدر على استيعاب هذا النهر وجريانه.

***

* بإذن خاص من المعهد السويدي.

** ماريان شتاينسافير: صحافية تعمل في حقل الشؤون الثقافية والنقد الأدبي، تعنى بالنشر السويدي المعاصر، ومن أعمالها "من الشمال: النشر الجديد"، 1996، و"النشر الجديد: 30 أديباً"، 1993. تتولى إدارة مشروع أدبي في عام استوكهولم، العاصمة الثقافية لأوروبا للعالم الحالي 1998.

■

■هوامش:

1- رودلف هيس (1894-1987) سياسي ألماني وأحد كبار زعماء الحزب النازي، أدين في محاكمات نورمبورغ، وأمضى بقية حياته في سجن سبانداو الألماني.

2- لي هارفي أوزوالد (1939-1963)، اتهم باغتيال الرئيس الأمريكي جون كينيدي، وقتل بعد

يومين من مقتل كينيدي. يعتبر شخصية غامضة ومحيرة ومازال تدور حوله التكهنات، دون نتيجة حاسمة.

3- شارع في منطقة سودر باستوكهولم.

4- حنيف قريشي (1954) كاتب اشتهر بروايته "بوذا الضواحي"، ولد في لندن لأب باكستاني وأم بريطانية. يكتب بالإنكليزية ويعتبر من الروائيين الرواد الشباب.

■■■

الرواية البوليسية(*)

▪ تاليف: فولكر اوت
▪ ترجمة: د. محمد فؤاد نعناع

يبدأ بريشت مقالته "حول شعبية الرواية البوليسية" (المؤلفات الكاملة، 19، فرانكفورت 1976، ص450–457) قائلاً: "تُظهر الرواية البوليسية بلا شك كلّ سمات أحد الفروع الأدبية المزدهرة". وبهذا يلقي بياناً يسري مفعوله منذ نشر القصة البوليسية الأولى في الأدب العالمي، المسماة: "القتلة في شارع مورغ" لـ"بوي"، عام 1841 وحتى اليوم. وإنْ جاز للمرء أنْ يصدق معلومات دور النشر حول عدد توزيع الكتب (أو بيانات مؤسسات التلفاز العالمية لدى بث الأفلام البوليسية)، فإن هذا النوع يخصّ معظم المشاهدين على الإطلاق. غير أن هذه المحبة الواضحة للرواية البوليسية تقف بخلاف سواء أكان ذلك مع البحث بعلم الأدب المضاف والمتأخر بعض الشيء بالنسبة إلى النوع الأدبي، أم مع ازدرائها الملاحظ مراراً.

وتُعدّ الرواية البوليسية –بوجه خاص في المحيط اللغوي الألماني –أدباً هزيلاً، إنْ لم تكن أدباً قليل القيمة، لأنها في القليل النادر تهدف إلى الترفيه أكثر من الإثارة. وهكذا ترى الكاتبة البوليسية، "دورتي سايرس" ذات الشهرة الفائقة أنّ الرواية البوليسية "أدب التسلية"، وليست "أدب القول". (مقدمات للقصص البوليسية العظيمة، الجريمة والرعب، لندن 1960).

انقسام وارتباك شبيهان، كما لدى الحكم على النوعية الأدبية للرواية البوليسية يقفان أيضاً بالنسبة إلى تعريفها، بحيث إنّ "بوخلوه" و"بيكر" كادا أن يقولا باستسلام: "لم يتم تعريف قاطع لقصة المخبر السري على الرغم من المحاولات الكثيرة حسب المعايير من حيث المحتوى أو الشكل حتى اليوم، وقلما يمكن أن يتم لدى تعدد نواحي الجنس الأدبي"(3).

تعاريف:

إن الأكثرية الغالبة لكل محاولات التحديد والترتيب من حيث علم الأدب والمقالة مؤرخة بعد

(*) -المقالة باللغة الألمانية، وعنوانها Der Kriminalroman للمؤلف Volker Ott وهي في كتاب بعنوان: الأجناس الأدبية:
Formen der Literatur herrg von otto knörrich, Stuttgart, 1991, S. 217-223.

عام 1940، إذن في تاريخ كانت فيه تطورات جوهرية للرواية البوليسية منتهية سابقاً. ويظهر أنّه من الصعب، ويكاد يكون من المحال أن تؤخذ بعين الاعتبار كثرة النصوص المختلفة، وأنْ تُعْطى إجابة مرضية عن السؤال: ما هي الرواية البوليسية حقاً، أو رواية المخبر السري، أو الحكاية البوليسية؟ أو حكاية المخبر السري، أو رواية العملاء السريين، أو رواية التجسس، أو رواية الإثارة والتشويق؟

هنا تفرض مناهج مختلفة نفسها:

تشير الرواية البوليسية ورواية المخبر السري حسب طول النص إلى النصوص النثرية الأطول (ولكن في النادر النصوص الطويلة). أما الحكاية البوليسية، وحكاية المخبر السري فتشيران إلى النصوص النثرية الأقصر.. وتمتد الحدود بين الرواية البوليسية ورواية المخبر السري (أو أشكالهما القصيرة) حسب أوجه المضمون من خلال التعريف الآتي: تحكي الرواية البوليسية قصة جريمة تحت اعتبار خاص لترتيب المجرم النفسي (والاجتماعي أيضاً)، ولدوافع جريمته، ولمجرى الجريمة ونتائجها. وتُعَدّ رواية المخبر السري (في الألمانية Detektivroman، والإنكليزية detective novel، والفرنسية roman policier) شكلاً خاصاً للرواية البوليسية التي تتناول البحث عن المجرم والكشف عن مجرى الجريمة، وبهذا تقتفي القصد بوضع القارئ في شوق وجذب من خلال الاشتراك بالألغاز، كما تُعَدّ "نوعاً إنكليزياً- أمريكياً مميزاً جديداً للرواية البوليسية وخاصة في القرن العشرين الذي تراجع فيه التوضيح النفسي للجريمة خلف الوصف التفصيلي لكشفها، وخلف اتضاح الحادثة الافتراضية، هذه الحادثة التي تظهر في البداية جهاراً غير قابل للتوضيح، وتبقى بالنسبة للقارئ حتى النهاية محفوفة بالأخطار السرية من خلال المخبر السري مع مساعدة قرائن ونتائج منطقية". (دائرة المعارف الأدبية لـ جيرو فون فيلبيرت 1979، ص161).

وتُحْدِث اللغة المتداولة غير الدقيقة صعوبة في المحيط اللغوي الألماني. وعلى الرغم من أنّ الرواية البوليسية ورواية المخبر السري تتميزان بعضهما عن بعض، فإنّه يتمّ الحديث غالباً عن الأولى فيما إذا كانت الأخيرة معنية.

ويحاول علم الأدب بوقت متأخر أنْ يوضح الفروق بينهما، ليس من حيث المادة والمحتوى، وإنما من حيث الشكل. ويدرك "إيرنست بلوخ" و"هلموت هايسن بوتل" و"ريتشارد أليوين" إلى جانب آخرين في تقنية القصّ إمكانية التمييز بين الرواية البوليسية ورواية المخبر السري. وكمثال على الحادث البوليسي الأقدم والأشهر لمأثورنا"(Vogt II 374) "مقتل آبيل من كاين" (Gen 4,1- 16). يبين "أليوين" أنّ الرواية البوليسية تحكي حوادث ببساطة في ترتيب زمني، أمّا رواية المخبر السري فإنها "عكسية أو ارتدادية" (374). إنها تبدأ بالنهاية، أي بالقتل، وفي هذا المثال بقتل آبيل وتنتهي بكشف القاتل واتضاح دافعه (هنا كاين وبسبب الحسد). ويلخص "أليوين" قائلاً: "يقع الفرق إذن ليس في المادة -فالنوعان يعالجان جريمة- وإنما في الشكل: فالرواية البوليسية تقصّ حكاية جريمة، أمّا رواية المخبر السري فإنها تقصّ حكاية الكشف عن جريمة. ويستطيع المرء أن يضع كل رواية بوليسية في ذهنه، وأن يحكيها على أنها رواية مخبر سري، كما يستطيع بالعكس أن يضع كل رواية مخبر سري على الأرجل، وبهذا فينتج رواية بوليسية قائمة على الأنقاض"(375). ويتحدث "بلوخ" عن ما معناه عن "إعادة غير المحكي"(Vogt II 364). كما يتحدث "هايسن بوتل" عن "إعادة أثر ماليس محكياً" (Vogt ii 364).

وتكون الجريمة والمجرم للمؤلف والقاص (وطبيعي المجرم نفسه) معروفين، ولكن لا يوحيان للقارئ، ويبقيان بدون قصّ، وهكذا يجب أن يعادا ويوجدا من قبل المخبر السري على أنه وكيل القارئ في الأحداث.

خصائص أساسية:

على الرغم من أن الرواية البوليسية ورواية المخبر السري اكتسبتا الظواهر المختلفة خلال تطورهما، وأن الاثنتين سواء من حيث النواحي الشكلية أم النواحي المعنوية منفصلتان بعضهما عن بعض، فإنه توجد بعض العناصر التي يكاد يُعْثَر عليها دائماً -وإنْ في إلحاق متنوع -إنها تتكون من:

1-الجريمة: وفي الغالب قتل، لأنّ "جناية صغيرة كقتل لا تكفي" (Van Dine في Vogt I, 144)

2-المجرم: وغالباً ما يكون القاتل.

3-الضحية: وتكون جثة.

4-ظروف الجريمة: مثل وقت الجريمة ومكانها وشهودها..

5-الدافع: ويكون المال الأكثر وقوعاً. ونادراً ما يكون الثأر الذي يظهر أحياناً (دويلي: بحث في اللون القرمزي، كريستي: جريمة في قطار الشرق السريع، مصيدة الفأر) وتكوّن هذه الخصائص السابقة الحادثة.

6-مشتبهو الجريمة: وهم في الغالب بريئون.

7-ودوافعهم الظاهرة: تربك القضية وتؤدي إلى أثر خاطئ ومضلل.

8-يتصف المخبر السري بأنه ثاقب الفكر أو حازم، ولكنه في الغالب فردي للغاية وغريب الأطوار.

9-ويصل إلى الحل بفضل أسلوبه الخاص (مثلاً لدى "بوي": دوبن وقوته التحليلية، ولدى كريستي: بويروت وزنزاناته الرمادية الصغيرة).

10-ومساعديه وأصدقائه المخلصين (يكون القاص للحوادث البوليسية في حالات كثيرة الشريكَ المخاطب الأهم للمخبرين السريين الذين يكوْنون تقريباً وبلا استثناء غير متزوجين ومنعزلين.

11-مفتاح حل اللغز (دلائل وآثار تقود إلى الحل).

12-بينما الشرطة التي تُصوّر على أنها ليست ماهرة ما تزال تتخبط في الظلمة من جديد.

إن المخبر السري بوصفه شخص تعرّف وشخص اندماج يقبل وظيفة خاصة. إنه الشخص الذي يستطيع المؤلف المذكور أن يسند إليه هدفه القولي المقصود "سام سبيد" لدى الكاتب "هاميت" أو "فيليب مارلو" لدى الكاتب خاندلر وهما مكافحان قاسيان ولكنهما أخلاقيان في عالم قذر، وبالمثل هناك أشخاص واضحون لكتابهم مثل المحقق "بيرلاخ" عند "دورّنمات" الذي يظهر وكأنه حاكم محقق للعدالة في عالم غريب. ويقوم المخبر السري علاوة على ذلك بدور وسيط بين المؤلف والقارئ، وكونه "وكيلاً للقارئ السائل وسط الحكاية". (أليوين في Vogt II 314)، فإنه يبحث ويجد حلّ اللغز بالنيابة عنه.

تطور

تقع جذور الرواية البوليسية ورواية المخبر السري في القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر. ويُنظر إلى روايات اللصوص والمهرجين والرعب والجريمة وأخرى على أنها بدايات لهما. وقد أصبح العرض المفصل للقضايا البوليسية المشهورة للعالم القانوني الفرنسي "دي بيتافال" نبعاً محبباً.

وبعد القصص البوليسية "مجرم بسبب الشرف المفقود 1786" لـ "شيلر" و"الآنسة سكوديري 1820" لـ "هوفمان" على أنهما رائدان مبهمان في ألمانيا، أفلح " إدغار ألان بو " E.A.Poe في أمريكا من خلال أربع قصص (القتلة في شارع مورغ 1841، لغز ماري روجيه 1842، الخنفساء الذهبية 1843، خطاب بورلوند 1845) أن يؤسس نوع "قصة المخبر السري". وقد حُدّدت خصائصها الأساسية المتعددة السابقة في تكامل هنا: القتل الذي يبدو غامضاً في محيط مغلق، والمخبر السري الذي يعمل بفطنة تحليلية، ومساعده المخلص، والشرطة المرتبكة التي لا حيلة لها، والمشتبه به البريء، والنهاية المفاجئة المؤكّدة.

لقد أصبح كلّ من "شارلز ديكنز" و "لي فانو" (العم سايلاس 1864، موت الشاه [في لعبة الشطرنج] 1871) و"كوللنس" (المرأة ذات الرداء الأبيض 1860، حجر القمر 1868) في إنكلترا، و"اميل كابورياو". (علاقة ليروج 1866، السيد لوكوك 1869) و"كاستون ليوكس" في فرنسا من كتاب الرواية البوليسية البارزين. وحققت قصص شارلوك هولمز الشعبية لـ "دويلي" من 1887 حتى 1927 نجاحاً أدبياً مع تأثير واسع الأطراف. ويبدو هذا التأثير قائماً حتى اليوم، ولكن ليس بسبب ملامح المخبر السري المطبوعة. ولعبت "آغاتا كريستي" دوراً بوقت متأخر مع قواعد هذا النوع من القصص وقوانينه، وأكسبته ضروباً جديدة جذابة (مقتل روجر اكرويد 1926، جريمة في قطار الشرق السريع 1934، عشرة أقزام صغار 1939)، ولكن في الوقت نفسه ذاع نقد روايات المخبر السري التقليدي من خلال "ألغاز الكلمات المتقاطعة" من حيث الصياغة والآلية والبعد الواقعي.

ويمدح "ريموند خاندلر" (النوم العميق 1939، الوداع الطويل 1953) في مقالته المنشورة عام 1950 "الفن البسيط للقتل" مقدرة زميله الكاتب "هامّيت" في (الصقر المالطي 1930، المفتاح الذهبي 1931) كتابة روايات مخبر سري واقعية، تلك التي كاتبت الحقيقة الاجتماعية المتغيرة، فهو يقول: "ردّ "هامّيت" القتل إلى الناس الذين يملكون سبباً للقتل، ولا يكون هنا فقط أناس للحصول على جثة، وهم الذين يملكون وسيلة القتل باليد، ولا يقتلون بمسدسات المبارزة المقلّبة بالأيدي، وإنما بسم السهم أو الأسماك المدارية. إنه يرسم الناس هكذا على الورق كما كانوا ويتركهم يتحدثون ويفكرون في اللغة التي عرفوها" (خاندلر في Vogt I 180).

وطبقاً لذلك فإنّ المخبرين السريين في روايات " hard -boiled School" ولا سيما "صمويل سبيد" لدى "هامّيت" و"مارلو" عند خاندلر، لا يملكون خيالاً، حتى ولو استطاع أحياناً أفظاظ كثيرو التفكير أنْ يحلوا قضاياهم بقبضات الأيدي والمسدسات، وفي أحيان نادرة بالعقل، وذلك نظراً لمحيطهم اللامبالي والوحشي والفاسد.

وقد نشأت بعد الحرب كثرة من روايات التجسس والروايات الجنسية- البوليسية والروايات البوليسية -النفسية (وأشكال متعددة مختلطة) خاصة في المحيط الإنكليزي الأمريكي ووجهت إلى

دوائر القراء الأكثر اختلافاً. هذا ولم يتناسب نتاج المؤلفين الألمان والفرنسيين مقابل أغلبية المؤلفين الإنكليز والأمريكيين إلا بشكل قليل نادر.

ويكتب السويسري "دورّنمات" 1958 في رواية (الوعد ميونيخ 1978) عنواناً فرعياً تحت اسم "صلاة الجُناز على الروايات البوليسية" حيث يوقع بين المنطق المركب للافتراض ضد "القدر" و"المصادفة"، و"القضاء والقدر"(11)، وبهذا يكون الجواب السلبي الأكثر تطرفاً حتى الآن على الروايات البوليسية التي أنكر عليها إنكاراً شديداً إمكانية أن تعيد الواقعية إعادة مطابقة إلى حد ما، والتي تُجرّد من التمرين الإنشائي عديم الجدوى"(11).

ويبقى من المشكل فقط معرفة ما إذا كانت الرواية البوليسية تستطيع –أو تريد– أن تأخذ المهمة بجدية بتصوير الواقعية (كما يحلو أيضاً أن تفهم هذه دائماً) أو تغييرها على الإطلاق. وكما يشير التطور التاريخي لهذا النوع الأدبي فإنه مطالب بوظيفة، هذه الوظيفة التي تملي إمكانياته وتحطم حدوده.

وتشير محاولات معاصرة، مثلاً القصص البوليسية تحت اسم (محيط الأدب العالمي، فرانكفوت 1978) إلى أن النصوص القائمة قلما يمكن أن تسمى بالروايات البوليسية.

■

■المصادر:

1–ف. ديبكن: شيرلوك هولمز، رافلس ونماذجهما. هايدلبرج 1914.

2–ر. كايلويس: الرواية البوليسية. باريس 1941.

3–هـ. هايكرافت: فن قصص الألغاز البوليسية– نيويورك 1946.

4–م. روديل: لغز القصة البوليسية– نيويورك 1952.

5–ف. فولكن: القتل الأدبي. نورنبرغ 1953.

6–أ. مورخ: تطور رواية المخبر السري. لندن 1958.

7–ب. بويليوا: رواية المخبر السري. برلين 1967.

8–د. نومان: الرواية البوليسية. في: دروس ألمانية 1967./1

9–ج. فوغت: الرواية البوليسية. ميونيخ 1971.

10–ي. مارش: القصة البوليسية. ميونيخ 1972.

11–راينرت: الموحش ومراجع أدب المخبر السري. بون 1973.

12–بوخلوه وبيكر: رواية المخبر السري. دارمشتات 1978.

13–ي– شوتس: الرواية البوليسية المعاصرة. ميونيخ 1978

■■■

الجاحظ والأدب المقارن[*]

■ تأليف: شارل بيلا [1]

■ ترجمة: محمد وليد حافظ

هذا المقال نوع من المخاطر [illegible] مجلة التي أسسها قبل وقت قريب أجبته بأني جِدُّ جاهل لأنشغل بالمقارنة، ولم أكن أرى لديّ إمكانية كافية لكتابة بضع صفحات مثلاً تحت عنوان"الجاحظ والأدب المقارن". ثم قلت لنفسي: على كل حال يستحق المشروع المحاولة رغم أنه يبدو للوهلة الأولى أن قدرة كاتب عربي من القرن التاسع على الاهتمام بقضايا انبثقت من علم عصري جداً هو شيء من قبيل المفارقة.

تطرق الجاحظ إلى كل شيء، وعبّر عن أفكار شخصية أو مستعارة، في كل شيء طبقاً لمفهومه عن الأدب الذي يعتمد على"الأخذ من كل شيء بشيء". ولكن أيضاً مع طرح أسئلة على نفسه قد يتركها دون جواب. إن فضوله نحو كلّ ما هو إنساني واتساع أفقه العقلي وأصالة عمله الأدبي وغناه معاً، كلّ هذا مكننا أن نكتشف عند الجاحظ، وعلى نحو متقطع تقطعاً ملحوظاً، وفي مقاطع تتباعد أحياناً مئات الصفحات، أفكاراً يمكن رغم ذلك ضمّها بقليل من الصبر للحصول في جميع الأحوال على مخطط نظري أولي أو بحث عن نظرية شخصية في غياب المنهج المتماسك الذي هو بعيد جداً عن كلامه.

وفي محاضرة ألقيت في بيروت باللغة العربية، قلت على سبيل المزاح إنه لو طلب مني أن أتكلم على تربية النحل أو تحديد النسل(لأن كلمة نحل تتجانس مع نسل) لربما وجدت طريقة لذكر الجاحظ. وقلت إنه من أجل دراسة المفاهيم الأكثر تنوعاً فهناك في كل الحالات تقريباً فائدة في اتخاذ كتاباته نقطة انطلاق، لأنها رغم عيوبها المعروفة جداً تستحق أن توجد على الأقل جزئياً ولتأريخ عصر مشرق من الحضارة العربية الإسلامية، في حين أن أعمال الكتاب السابقين، الذين عاشوا في عصر كان الأدب فيه ما يزال يخطو خطواته الأولى، ما يزال أغلبها مفقوداً.

ولما كان الجاحظ يعالج بطريقة مفصَّلة إلى حدٍ ما المسائل الخاصة باجتذاب انتباه كل فكر محب للمعرفة،فإن قرّاءه النادرين المواظبين يجب أن يتوقعوا عنده، وأكثر بالتأكيد مما لدى المتأخرين

(1) مستعرب فرنسي معاصر ترجم بعض أعمال الجاحظ وابن المقفع، وحقق بعضها، وأشرف على نشر مؤلفات عربية أخرى

(*)مقال منشور في"دفاتر جزائرية" وهي حولية صادرة عن كلية الآداب والعلوم الإنسانية في الجزائر، العدد 1 عام 1966 .

عنه، بعض الأفكار التي تدخل في نطاق"الأدب المقارن" ولكن حتماً بشرط أن يفهم هذا المصطلح في معنى عريض بما يكفي ليشمل الدراسة ذات الطابع الذاتي للنتاجات الأدبية والفكرية لكثير من الأمم، والتي تنفَّذ لتسويغ استقبال ثقافة معينة لتأثيرات خارجية، أو – على النقيض– للدفاع عنها ضد غزو النتاجات الأجنبية الضارة بنقائها.

ولما كانت الثقافة العربية الإسلامية قد صنعت من مزيج خاص نسبياً يتكون من تآلف عناصر ذات أصول مختلفة، فإن الجاحظ لم يكن يستطيع في الحقيقة أن يبقى بليد الإحساس بالقضايا التي يطرحها بناء هذه الثقافة والتي كان يساهم بكل غنى موهبته فيها فضلاً عن ذلك. وابتداء من اللحظة التي دخلت فيها"الإنسانيات العربية"، أي هذه الكتلة من المواد ذات الطابع الفقهي والأدبي والتاريخي التي تلقاها علماء القرنين الثاني والثالث بدقة، في تنافس مع العناصر الثقافية القادمة من الخارج، ابتداءً من هذه اللحظة وقعت العقول المنفتحة في نوع من المأزق وهو: أيجب من أجل حماية الإسلام فرض ثقافة عربية وإسلامية صرفة، وبالنتيجة محدودة نسبياً، أم على النقيض يجب قبول التنوع المفيد وترك الحرية للتأثيرات الأجنبية في ممارسة فعلها مع خطر المجازفة بالتوازن بين الثقافتين والذي يُتوصل إليه بصعوبة؟ إن الجاحظ، وهو النصير المقتنع بتعدد الثقافات، قام بدور المحرك على هذا الصعيد العام، واستعمل معايير فكرية استعارها دون قيد من المفكرين الإغريق الذين كان بوسع فكرهم، علاوة على ذلك، أن يكون سلاحاً فعّالاً للدفاع عن الإسلام في مجال العقيدة ضد الخطر المتمثل في الإيرانيين المسلمين إسلاماً سطحياً.

إن الجاحظ وهو يعالج موضوع الأدب بحصر المعنى، أي ليس موضوع الفكر نفسه بل فن التعبير، يكبح بالمقابل وبصورة عنيفة الاتجاهات غير العربية، ويجعل من نفسه بطلاً للعروبة(ARABISME) التي تملك في رأيه ما يكفي من المصادر لتلبي، وهي تتطور وتتنوع، الأذواق الأدبية للمسلمين الناطقين بالعربية. وفي سبيل إبراز الكفاءات الأساسية لعرب الحقبة قبل الإسلامية الذين يستخدم ميراثهم ركناً في الثقافة التي يؤسسها، في سبيل هذا الغرض ينساق الجاحظ إلى عقد المقارنات وتفنيد حجج الخصوم ولا سيما أنصار الإيرانية من أولئك الشعوبيين الذين تعرِّض أعمالهم وادّعاءاتهم تفوُّق اللغة والأدب العربيين، بل والإسلام نفسه، للخطر.

لن نقول هنا شيئاً عن المظهر الديني للمشكلة وعن وضع الإسلام اللذين اجتهد المعتزلة بنشاط في إنهاضهما، بل سنهتم بالأدب الذي توحي طبيعته بمخاوف للعقول الأكثر تنوراً. إن أسس النثر غير الديني التي تميل إلى أن تؤسس وتبني، دون أن تفقد المتعة، ما يسميه العرب بالأدب والذي يكوّن مع الشعر الأدب بمعنى الكلمة، طُرحت في القرن الثاني وخصوصاً من قبل شخص فارسي هو ابن المقفع. وابن المقفع هذا ذو مؤلَّف غني بعناصر سابقة يتضمن بعض كتابات أصلية مستلهمة من الأخلاق ويتضمن خصوصاً الترجمة، وهو المؤلّف الذي يحمل عنوان"كليلة ودمنة" المترجم من اللغة الفهلوية (PANT CHATAN TRA). وبتعبير آخر ولد النثر العربي بفعل التأثير المزدوج والمتزامن لأدبين أجنبيين إلى حدٍ أثار معه علم الأدب العربي منذ ولادته قضايا الأدب المقارن واهتم بالمقارنات التي كان يجهلها. وقد غذّت هذا العلم فيما بعد مؤلَّفات فهلوية ولكنه اغتنى في الوقت نفسه بالإسهام الذي سيصبح إسهاماً أساسياً عما قريب للموروث الأدبي للعرب القدماء.

وظهرت بعد قليل الترجمات الأولى من الإغريقية عن طريق السريانية، ولكن الأمر لم يعد يتعلق بنصوص أدبية تماماً. وإجمالاً فالحقيقة أن المؤلفات المترجمة من الإغريقية كان لها طابع منفعي أو تاملي، وكان يستفيد منها استفادة أساسية مفكرون ومتكلمون رغم أن تأثيرها على الأدب العربي يبقى أضعف بما لا يقاس من تأثير الأدب الإيراني. وقد لوحظ غالباً أن أعمال هوميروس أو أرستوفان بقيت مجهولة من قبل العرب ؛ أولاً لأنها لم تكن في ذلك العصر البعيد قادرة مطلقاً على جذب اهتمامهم، ثم لأنه لم يتهيأ أي مترجم لينقلها إلى العربية. وقد نبّه ج. وايت(1) بدقة إلى ملاحظة للمترجم الشهير حنين بن إسحاق يعترف فيها بعجزه عن ترجمة الشعر الإغريقي، وليس في هذا ما يدهش؛ ولكن العلماء، لما كانوا يجهلون المسرح والملحمة، يميل كثير من الانتقادات المحلية التي يوافق عليها مستعربون أيضاً، إلى نسبة هذا العوز لديهم إلى أن أيّ مؤلف إغريقي يتعلق بهذين النوعين لم يترجم إلى العربية. ومن الغريب مع ذلك أن يُقرّر حالاً أن غياب أي جنس أدبي معين يجب أن يحمل على محمل الضعف، أو بالأحرى على عدم وجود تأثير أجنبي في هذا المجال كما لو كان من غير المناسب أن يولد المسرح والملحمة عفوياً في ديار العرب.

ليس هذا مجال البحث لمعرفة سبب جهل العرب هذه الأنواع. ولكن لنفهم ماذا سيتبع يجب أن نذكّر بأن الأدب بالنسبة إليهم هو الشعر[1] قبل كل شيء، حتى إن النقاد لا يهتمون إلا استثنائياً بالنثر، النثر الذي لا يمكن تقليده وهو القرآن وفن الخطابة[2] الذي سيتفرع عنه ما يسمى الإخوانيات والنثر الفني اللذين راجا منذ القرن الرابع الهجري: إن النثر التقني للعلماء والمؤرخين والجغرافيين نجا أيضاً من التأثيرات الأجنبية في حين أن النوع الأدبي الذي يحمل اسم"الأدب"[3] وهي لفظة شملت في القرن التاسع عشر كل أنواع الأدب(LITTERATURE) لا يمكن أن ينظر إليه، على الأقل في صيغته الأولى، على أنه محلّي. ولن يُعرف كذلك هنا الاسترسال في هذا الأدب المتعدد الصيغ الذي يميل في غمرة تطوره إلى أن يشمل ما قد نستطيع تسميته"الثقافة العامة". إن الجاحظ الأديب الممتاز يدرك أن أدب ابن المقفع يمثل عيوباً ربما كان أخطرها أنه مستعار وأنه يعطي للشعوبيين حجة قوية ضد من هزموهم، ولهذا يميل في إنتاجه الشخصي الغزير إلى أن لا يخلي له إلا مكانة منتقصة فيما يسمّى تحديداً بالأدب العربي، والذي يؤسسه الجاحظ مستفيداً استفادة واسعة من المعطيات التي تلقاها من القبائل القديمة في الوقت الذي يعرف فيه أن هذه القبائل غير قادرة على الإجابة على متطلبات الفكر العقلاني. ويجتهد كذلك من أجل أن تستحق هذه"الإنسانيات العربية" المقام الأول، وفي تنقيتها من كل ما هو منافٍ للعقل؛ ولكنه يخضع هو نفسه لتأثير المفكرين الإغريق وإنما بشكلٍ خطورتُه أقل مباشرة. ويجهد في أن لا يتقبل العناصر الأجنبية إلا بجرعات صغيرة، وفي أن يدل على الطريق الذي يقود إلى غنى المعرفة عن طريق الملاحظة والبحث والتجربة والتفكير، مُظهراً عن طريق التوكيد غالباً أن العرب لا يحسدون الثقافات الأجنبية في شيء.

وهو يمتلك بفضل الترجمات السابقة معرفة متقدمة نسبياً وإن كانت جزئية بالآداب غير العربية. وتعتمد المقارنات التي يجريها بين الأمم الأربع المحكوم لها بالتحضر، وهي الهند والفرس

---

[1] علامة تشديد للفظتين من المؤلف(المترجم).
[2] علامة تشديد للفظتين من المؤلف(المترجم).
[3] باللغة العربية من المؤلف(المترجم).

واليونان، والعرب طبعاً(2)، تعتمد على التوليف الذاتي أكثر من الموضوعي، وعلى التقديم الشامل والنهائي أكثر من التقويم المتدرج بخصوصيات كل من هذه الحضارات. وهو مع ذلك يعرف كيف يقوّم الأفكار التي عبرت عنها الأعمال الأجنبية والمواد التي زَوَّدت بها، عارضاً التشويهات التي أصابت المؤلفات المترجمة إلى العربية. إن عمله يتوزع على إشارات تطري الطبائع الخاصة لهذه الأمم، وتقنيات الشعوب موضوع الدراسة ومواقفها. ولكنه ما أن يتطرق إلى الأدب يغدو صعب المراس، بل متعصباً، لأنه يحرص حرصاً مطلقاً على إثبات تفوق العرب القدامى في مجال البلاغة وفي مجال الشعر والنثر الخطابي، وهذه المجالات وحدها تستطيع إرضاء الأذواق الأدبية في غياب الفضول إلى المعرفة العقلية.

رفض غير العرب هذه العقيدة وطالبوا بأن يعترف على الأقل بكفاءاتهم الخاصة. والجاحظ على عادته نزيه في عرض البراهين التي يقدمها الشعوبيون قبل تفنيدها بطريقة منهجية إلى حد ما، وهي البراهين التي قدموها في خلال المناقشات حول القيمة الخاصة لمختلف الآداب القديمة، علماً بأن الإسلام يمثل قطيعة مع الماضي، ونظراً إلى أن المهم الآن هو معرفة أي العناصر سيكون المتفوق في الثقافة العربية الإسلامية، وبالتالي في الأدب العربي لأن اللغة العربية إن صحّ التعبير هي اللغة الرسمية الوحيدة(3).

"قالت الشعوبية ومن يتعصب للعجمية: ... والخطابة شيء في جميع الأمم، وبكل الأجيال إليه أعظم الحاجة، حتى إن الزنج(4) مع الغثارة ومع فرط الغباوة ومع كلال الحدّ وغلظ الحس وفساد المزاج لتعطيل الخطب وتفوق في ذلك جميع العجم، وإن كانت معانيها أجفى وأغلظ، وألفاظها أخطل وأجهل. وقد علمنا أن أخطب الناس الفرس، وأخطب الفرس أهل فارس، وأعذبهم كلاماً وأسهلهم مخرجاً وأحسنهم دلاً وأشدهم فيه تحكماً أهل مرو، وأفصحهم بالفارسية الدرية وباللغة الفهلوية أهل قصبة الأهواز".

"قالوا: ومن أحب أن يبلغ في صناعة البلاغة ويعرف الغريب ويتبحر في اللغة(5) فليقرأ كتاب كارْوَند(6) ومن احتاج إلى العقل والأدب والعلم بالمراتب(7) والعبر والمَثُلات والألفاظ الكريمة والمعاني الشريفة فلينظر في سير الملوك(8): فهذه الفرس ورسائلها وخطبها وألفاظها ومعانيها، وهذه يونان ورسائلها وخطبها وعللها وحَكمها، وهذه كتبها في المنطق، التي قد جعلتها الحكماء بها تعرف السقم من الصحة والخطأ من الصواب، وهذه كتب الهند في حِكمها وأسرارها،وسِيرَها وعللها. فمن قرأ هذه الكتب، وعرف غور تلك العقول وغرائب تلك الحكم عرف أين البيان والبلاغة، وأين تكاملت تلك الصناعة. ولكنكم لطول اعتيادكم لمخاطبة الإبل جفا كلامكم وغلظت مخارج أصواتكم حتى كأنكم إذا كلمتم الجلساء إنما تخاطبون الصُمّان"

إن الجاحظ الذي يردّ في الصفحات التالية اتهامات أخرى يوجهها الشعوبيون ضد العرب يتخلى عن تفنيد تلك الانتقادات الأولى/ ويكتفي بالقرل(9): "وجملة القول أننا لا نعرف الخطب إلا للعرب والفرس" لأن فن الخطابة هذا هو الذي يهمه الآن في المقام الأول. ولكنه يهاجم هنا وهناك خصومه في خلال تمجيده للعرب.

ويتفق أن هؤلاء المذكورين في المقطع الذي قرأنا قبل قليل ترجمة له يمتدحون دراسة أدب

الشعوب الثلاثة غير العربية التي يعدها الجاحظ كما لو كانت الشعوب المتحضرة الوحيدة من بين البشرية كلها، ومؤلفنا يميز بينها حالاً ببضع كلمات بعد استنتاجه السريع؛ فبالنسبة للهنود يعترف لهم بالنظريات(المعاني) المكتوبة وبالكتب الأزلية التي لاترتبط باسم مؤلف معروف أو عالم مشهور، إنها الكتب التي تنتقل من جيل إلى جيل، وكُتُب الأدب بمعنى السلوك التي هي مستعملة منذ الأزل.

وفي كتابة أخرى(10) مخصصة لتمجيد الزنوج(11) يعد الهنود في الحقيقة كما لو كانوا ينتمون إلى العرق الأسود –لا يتردد في التصريح بأن سكان الهند يمتلكون"كثيراً من الشعر والخطب الطويلة ومعرفة عميقة بالفلسفة والآداب، ومن عندهم جاء كتاب كليلة ودمنة". ولكن هذا التأكيد بخصوص الشعر يتعارض مع جملة من كتاب الحيوان(12) حيث يقول"فضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من تكلم بلسان العرب" محدِّداً في مكان آخر(13) أن أي إنسان غير عربي لن يستطيع مزاحمتهم في هذا المجال. وعن الأدب الهندي يبدو أنه لا يعرف عملياً مجموعات أدبية باستثناء كليلة ودمنة إلا الكاماسوترا(KAMASUTRA) أو الكتب المماثلة(كتب الباه)[4] التي يقول إن الهنود يعلمونها لأولادهم(14).

وعندما يتحدث عن الفرس الذين يعرف عنهم كثيراً، فإنه مع ذلك لا يحددها تماماً، والحجج التي يستعملها تبدو حججاً خاصة:

"وفي الفرس خطباء(15)؛ إلا أن كل كلام للفرس وكل معنى للعجم فإنما هو عن طول فكرة وعن اجتهاد رأي، وطول خلوة، وعن مشاورة ومعاونة، وعن طول التفكر ودراسة الكتب، وحكاية الثاني علم الأول، وزيادة الثالث في علم الثاني حتى اجتمعت ثمار تلك الفكر عند آخرهم.. وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام. وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالة فكر ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام، أو حين يمتح على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عند صراع أو في حرب؛ فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً، ثم لا يقيّده على نفسه، ولا يُدرسه أحداً من ولده. وكانوا أميين لا يكتبون، ومطبوعين لا يتكلفون، وكان الكلام الجيد عندهم أظهر وأكثر، وهم عليه أقدر، وله أقهر، وكل واحد في نفسه أنطق، ومكانه من البيان أرفع، وخطباؤهم للكلام أوجد، والكلام عليهم أسهل، وهو عليهم أيسر من أن يفتقروا إلى تحفظ، ويحتاجوا إلى تدارس. وليسوا هم كمن حفظ علم غيره واحتذى كلام من قبله"

وهناك برهانان آخران مذكوران أيضاً: فمن جهة(16) هناك فجوة أمام عينيه بين الشعر العربي وبين ما يسميه الروم(ربما يعني البيزنطيين)[5] والفرس شعراً، لأنه يعتقد أن ما يصفونه بهذا الوصف يفتقر إلى السجع والإيقاع، ولا يمكن إذاً مقارنته بالشعر العربي. والدليل الثاني(17) هو القيمة الأدبية للقطع الشعرية أو النثرية الجاهلية التي لم يستطع أفضل شعراء عصره مجاراتها. إن هذا الإعجاز، وإن لم يقل هذا بوضوح، يثبت لهم طابعاً من الأصالة حرمت منها الأعمال الأعجمية وخصوصاً الإيرانية، يقول:

[4] بالعربية من المؤلف(المترجم).
[5] القوسان من المؤلف(المترجم).

"ونحن لا نستطيع أن نعلم أن الرسائل التي بأيدي الناس للفرس، وأنها صحيحة غير مصنوعة، وقديمة غير مولَّدة؛ إذ كان مثل ابن المقفع وسهل بن هارون وأبي عبيد الله(18) وعبد الحميد وغيلان(19) يستطيعون أن يولدوا مثل تلك الرسائل، ويصنعوا مثل تلك السير". وهنا ينفجر به سوء ظنه؛ فهو أول من يعرف، وقد مارس تلك اللعبة بنفسه، نسبةَ كثير من الكتابات العربية إلى آخرين كانوا على جانب من الأهمية، وأن كثيراً من الأبيات الجاهلية كان قد حكم عليها بأن أهل عصره نحلوها.

وبخصوص الكتب الدينية للمانويين(20) والتي كانت حسب رأيه موضع عناية خاصة، فإنه يصرح ببعض الآراء غير المتوقعة من مسلم يحترم القرآن بعقيدته، ويعاتبهم مقارناً النفقات التي يتحملونها لتزويد معابدهم بمثل ما يلتزم به النصارى نحو كنائسهم، يعاتبهم نوع عتاب على عدم ميلهم إلا للمؤلفات الدينية، ويتأسف على أنهم لم يظهروا أي ميل للأدب ذي الموضوع الدنيوي سواء كان موضوعه الحكمة أو الفلسفة أو المنفعة أو الفن. ولو كانوا كذلك كان يمكن الحكم مسبقاً على تذوقهم البيان الذي يبدو هنا التعبير المكتوب للفكر.

ويعترف الجاحظ(21) للشعب الثالث المتحضر وهم الإغريق"بامتلاك الفلسفة واستخدام المنطق"، ولكنه يشير بخبث إلى أن أرسطو لم يكن فصيحاً، وأن جالينوس لم يكن معروفاً في فن الخطابة. وفي نقطة خاصة(22) يشير إلى أنه بعدما قرأ مؤلفات الأطباء والمتكلمين الإغريق لم يتثبت عندهم معرفة عميقة بالحيوانات أكثر مما لدى العرب القدماء. وأعتقد أن مثل هذا التأكيد لم يشجع العلماء كثيراً على تطوير علم الحيوان(23). ويشرح في موضع آخر(24) لماذا يصرّ على الكلام عن الأسماك، ويضيف أنه لم يجد شيئاً في كتاب أرسطو(25) شاهداً آخر على دعواه. وبينما يُكّن لأرسطو إعجاباً لا تشوبه شائبة فإن هذه الملاحظات وسيلة إضافية يتخذها لإبراز مناقب العرب.

إن بعض الشواهد السابقة تُظهر بوضوح أنه عندما يكون الموضوع تضخيم الملف العربي للنضال بطريقة أكثر فعالية ضد الشعوبيين، لا يتردد الجاحظ في الانتقاص من شأن الشعوب الأجنبية. ورغم ذلك لا يمكن عموماً اتهامه بالتعصب الطائفي أو ضيق الأفق الفكري، ولكن، كما استطعنا سابقاً أن نرى، إذا بدا نسبياً منصفاً للمفكرين الأجانب- وخصوصاً الإغريق- فإن ما يدافع عنه إذن هو الشكل وليس المضمون؛ بل أقول: إنه عن اللغة العربية ضد الفارسية الناشئة، وإنه في هذا الموضوع كان عليه بشكل مطلق إظهار تفوق العربية. ويخصص جزءاً كبيراً من كتابه الضخم"البيان والتبيين" لهذا الغرض، وفي الوقت نفسه يجهد بطريقة غير ماهرة أيضاً في استخلاص قواعد الفن الشعري والخطابي والبلاغة وفن القول مما يجمعه عادة تحت كلمات ما تزال غير محددة وهي"البيان والبلاغة". إن هذه اللفظة الأخيرة هي التي تنطبق غالباً، على ما يبدو، على فن الخطابة.

وفي نطاق رغبته الجديرة بالثناء في تعريف هذه"البلاغة" لا يبدو متردداً في الرجوع إلى شواهد أجنبية، وضمن مقطع من البيان(26) يعيد بشكل مقتضب وصعب الترميم التعريفات التي اقترحها بشكل تخميني الفرسُ والإغريق والبيزنطيون والهنود. وبعد عدة صفحات(27) يدرج في مؤلَّفه الترجمة التي قام بها، كما يقول، مترجمون لصحيفة عن البلاغة يدّعي هندي اسمه بهلة امتلاكها: أوّل

البلاغة اجتماع آلة البلاغة(28). وذلك أن يكون الخطيبُ رابط الجأْش، ساكنَ الجوارح، قليلَ اللَّحْظ، متخيَّر اللفظ، لا يكلِّم سيِّد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السُّوقة. ويكون في قواه فضل التصرف في كل طبقة(29)، ولا يدقِّق المعاني كلَّ التدقيق، ولا ينقح الألفاظ كل التنقيح، ولا يصفيها كل التصفية، ولا يهذبها غاية التهذيب، ولا يفعل ذلك حتى يصادف حكيماً، أو فيلسوفاً عليماً، ومن قد تعود حذف فضول الكلام، وإسقاط مشتركات الألفاظ(30)، وقد نظر في صناعة المنطق على جهة الصناعة والمبالغة، لا على جهة الاعتراض والتصفح، وعلى وجه الاستطراف والتطرف. قال: ومن علم حقِّ المعنى(31)، أن يكون الاسم له طبقاً، وتلك الحال له وفقاً، ويكون الاسم له لا فاضلاً[ولا مفضولا]، ولا مقصِّراً، ولا مشتركاً، ولا مضمِّناً، ويكون مع ذلك ذاكراً لما عَقَدَ عليه أوَّلَ كلامه، ويكون تصفُّحه لمصادره، في وزن تصفُّحه لموارده، ويكون لفظه مونقاً، ولهول تلك المقامات معاوداً(32).ومدار الأمر على إنهام كلِّ قومٍ بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم، وأن تواتيه آلاته، وتتصرف معه أداته، ويكون في التُّهمة لنفسه معتدلاً، وفي حسن الظنِّ بها مقتصداً؛ فإنه إنْ تجاوزَ مقدار الحقِّ في التهمة لنفسه ظلمها، فأودعها ذِلَّة المظلومين، وإن تجاوزَ الحقَّ في مقدار حُسْن الظنِّ بها، آمنها فأودعها تهاونَ الآمنين(33). ولكل ذلك مقدارٌ من الشغل، ولكل شغلٍ مقدارٌ من الوهن، ولكل وهَنٍ مقدارٌ من الجهل.

يشرح العسكري هذا النص في حواشٍ كما لو كتبه عربي وليقرأه عربي؛ في حين يصر الجاحظ على شرحه كما لو كانت هذه التوصيات له، وكما لو كان يعد الهنود، رغم كل ما قاله عنهم سابقاً، على معرفة كالعرب بفن البلاغة. وفي هذه النقطة لا يمكن للعرب إذن أن يدّعوا تفوقاً لا يتزعزع رغم أن المؤلف لا يعترف بهذا مطلقاً.

بل إن العرب من بعض النواحي في حالة من التخلف لأنه إذا كان من الممكن ترجمة رسائل الشعوب وخطبها وكتبها، ومن الممكن تقويمها على الأقل من حيث محتواها، فإن العرب ربما لم يعرفوا كيف يطلعون العالم الخارجي على نتاجهم الأدبي نظراً إلى أن ميزتهم هي الشعر، والشعر لا يمكن أن يترجم"(34) إلى لغة أخرى. ويضيف الجاحظ أنه متى ترجم"تقطّع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب، لا كالكلام المنثور(35). والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذي تحول من موزون الشعر"

وتقوده هذه الاعتبارات إلى طرح قضية الترجمة في تعبيرات لها، فضلاً عن ذلك، صدى عصري جداً (36):

وقد نقلت كتب الهند، وتُرجمت حكُم اليونانيّة، وحُوِّلت آدابُ الفرس؛ فبعضها ازداد حُسناً، وبعضها ما انتقص شيئاً، ولو حوِّلت حكمة العرب، لبطل ذلك المعجزُ الذي هو الوزن، مع أنَّهم لوحوَّلوها لم يجدوا في معانيها شيئاً لم تذكرْه العجم في كتبهم، التي وضعت لمعاشهم وفِطَنهم وحكمِهم. وقد نُقِلَتْ هذه الكتبُ من أمةٍ إلى أمة، ومن قرن إلى قرن، ومن لسانٍ إلى لسان، حتى انتهت إلينا، وكنَّا آخرَ مَنْ ورثها ونَظر فيها. فقد صحَّ أنَّ الكتبَ أبلغُ في تقييد المآثر، من البنيان والشعر.

قد يكون من المناسب لفت النظر إلى هذه الجملة الأخيرة[6] لأن الجاحظ رغم التأكيدات المخالفة ظاهرياً يشعر حقاً أنه الوريث للثقافة العالمية التي يمكن أن يبلغها، وسيناط به تحقيق المعايرة المتأملة لتطوير الثقافة العربية– الإسلامية. وبعد أن يصبح في بداية كتاب الحيوان المدافع الحار عن الكتاب يتأكد دون كدر من أن شهادة الصروح الأثرية القديمة التي لم يمتلك منها عرب الشمال الكثير، أقل بلاغة من الكتب التي تمجد الأمم السالفة. ولكن ملاحظته حول الشعر، وهو السبب الحقيقي الوحيد الذي يستطيعون الافتخار به، ملاحظة غير متوقعة، ويتابع مع ذلك: "ثم قال بعض من ينصر الشعر ويحوطه ويحتج له: إن الترجمان لا يؤدي أبداً ما قال الحكيم، على خصائص معانيه(37) وحقائق مذاهبه، ودقائق اختصاراته، وخفيّات حدوده. ولا يقدر على أدائها وتسليم معانيها، والإخبار عنها عل حقها وصدقها، إلا أن يكون في العلم بمعانيها، واستعمال تصاريف ألفاظها، وتأويلات مخارجها، مثل مؤلف الكتاب وواضعه. فمتى كان رحمه الله تعالى ابن البطريق(38) وابن ناعمة(39) وابن قرة(40) وابن فِهريز(41) وثيفيل(41) وابن وهيلي(41) وابن المقفع مثل ارسطا طاليس؟ ومتى كان خالد(42) مثل أفلاطون؟"

"ولابد للترجمان من أن يكون بيانه في نفس الترجمة في وزن علمه في نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها، حتى يكون فيهما سواء وغاية. ومتى وجدناه أيضاً قد تكلم بلسانين علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذ منها وتعترض عليها. وكيف يكون تمكن اللسان منهما مجتمعتين فيه كتمكنه إذا انفرد بالواحدة، وإنما له قوة واحدة. فإن تكلم بلغة واحدة استفرغت تلك القوة عليها. وكذلك إن تكلم بأكثر من لغتين، على حساب ذلك تكون الترجمة لجميع اللغات. وكلما كان الباب من العلم أعسر وأضيق، والعلماء به أقل، كان أشد على المترجم، وأجدر أن يخطئ فيه. ولن تجد البتة مترجماً يفي بواحد من هؤلاء العلماء"

إن الجاحظ، كما سيحدد حالاً بعدُ، يلمّح هنا إلى المؤلفات الهندسية والفلكية والرياضية والموسيقية. ثم يبرز أن ترجمة كتب الكلام والفلسفة ما تزال عسيرة. ثم يذكر عدداً من الكتب المترجمة إلى العربية، ولكنه لا يذكر مطلقاً مؤلفات أدبية صرفة نظراً إلى أن الاتجاه العام يعتمد على أن يؤخذ من الأعاجم ما هو آنيّ ومفيد مادياً. والعرب– والجاحظ نفسه– لديهم الشعور بأن أدبهم الخاص لا يُضاهى؛ فلا حاجة لهم إطلاقاً إلى اقتباس نصوص أدبية ليس لهم عنها، فضلاً عن ذلك، إلا فكرة مبهمة جداً. تبدو ترجمة"كليلة ودمنة" الذي نسي معاصرونا الناطقون بالعربية، وبإرادتهم إلى حد ما، أصله، تبدو مناقضة للتأكيد السابق، ولكن بالنسبة للعصر الذي يهمنا فالأمر مختلف. وفي مقطع يحتمل أن يكون أصيلاً ضمن رسالة مزيّفة جزئياً(43) يهاجم الجاحظ هجوماً عنيفاً كُتّاب الإدارة ويقول عنهم:

"ثم الناشئ فيهم إذا روى لبزرجمهر أمثاله، ولأردشير عهده، ولعبد الحميد رسائله، ولابن المقفع أدبه، وصيّر كتاب مزدك(44) معدن علمه، ودفتر كليلة ودمنة حكمته، ظن نفسه الفاروق الأكبر في التدبير، وابن عباس في العلم بالتأويل، ومعاذ بن جبل في العلم بالحلال والحرام، وعليّ بن أبي طالب في الجرأة على القضاء والأحكام، وأبا الهذيل العلاف في الجزء والطفرة... والأصمعي وأبا عبيدة في

---

[6] يقصد جملة"وكنا آخر من ورثها..." المترجم.

معرفة اللغات والعلم بالأنساب".

إذن ما تزال القراءة المواظبة لكليلة ودمنة وللنصوص الأخرى المترجمة عن الفهلوية تظهر في منتصف القرن الثالث الهجري-خاصةً- لدى الكتاب ذوي الأصل الفارسي. وفي وقت متأخر سيصبح ابن المقفع مدرجاً تماماً في الأدب العربي الذي كان رغم ذلك أحد روّاده. والجاحظ الذي لا يرفض أن يضم إلى مؤلفاته عناصر ثقافية إيرانية لا يبدو أنه يقصد في النص الذي تحدث فيه عن صعوبات الترجمة الأعمالَ المترجمة عن الفهلوية، وهو النص الذي سبق ولكنه لا يعد كتاب كليلة ودمنة عملاً رائعاً في صناعة الأدب العربي، بل على العكس يجتهد في خلق أدبي ذاتي التوالد، لا محلّ فيه، إلا لأسباب توثيقية، للترجمات الضعيفة والمغلوطة. إن الفكر والثقافة العامة يستطيعان أن يستمدا منها العناصر المفيدة، ولكن الترجمة الأكثر أدبية وأناقة لن تعرف طريقها إلى أدب يجب أن يتطور انطلاقاً من صيغ موروثة عن القدماء، أي أدب العرب بلا زيادة، لأن الجاحظ لا يعدُّ بعدُ المسلمين المقيمين خارج شبه الجزيرة إلا مولّدين حتى لو كانوا من أصل عربي.

إن الأفكار الجاحظية المجموعة في الصفحات السابقة شهادة تستنتج اهتمامات مؤلف لا يكتفي بعدم البقاء أعمى وأصم نحو التأثيرات الخارجية، بل يفكر في قضايا تطرح نفسها ويحاول حلها واضعاً نصب عينيه، بثبات، مصلحة العروبة. إنه، هو نفسه، لن يتردد في استعارة أفكار من الخارج وموضوعات ومعلومات مفيدة سيستثمرها بسرور في بعض مؤلفاته الأكثر نجاحاً ليصبح هكذا موضوع دراسة للمختصين بالمقارنة. ومادام هو نفسه مقارناً فقد دفعه قلقه إلى أن يوظف كل الوسائط؛ بما فيها سوء الظن، للدفاع عن لغته وعن السيادة الأدبية للعرب الذين يشعر نحوهم بأنه الوريث الممتاز لهم.

■

■ الحواشي

1- "المترجمون العرب والشعر الإغريقي في "متفرقات Mélanges"، جامعة القديس يوسف، العدد 16/37 عام 1962 ، ص361- 368 .

2- البيان 137/1 و348. والأخبار 174

3- البيان 12/3- 14

4- يتحدث هنا عن الزنوج المقيمين في العراق.

5- حين يتحدث عن اللغة من البديهي أن هؤلاء الشعوبيين لا يعنون هنا اللغة العربية، بل الفهلوية أو الفارسية. وليس لهذا السبب يوصي بقراءة هذه المؤلفات، وبالمقابل فإن محتواها ذو طبيعة تغني قراءة العرب أنفسهم.

6- في نص الجاحظ هكذا(انظر دليل رسالة التربيع والتدوير) وربما يتحدث عن كارنا ماك أردشير أي: حركة أردشير، ولا أعرف إذا كان المؤلف مترجماً إلى العربية.

7- ترجمها إلى الفرنسية بما يعني قيم(valeurs) قائلاً: ربما يجب أن تترجم هكذا.

8- يتكلم هنا عن خودايناماه(Khûdâynama)، ترجمه إلى العربية ابن المقفع تحت عنوان"كتاب سير ملوك العجم(أو الفرس)".انظر ف. غابر بيلي F. GABRIELI 1-1 في / RSO X III 3 1932 ، ص 208 والصفحات التالية

9- البيان 27/3

10- السودان ص.84

11- ربما كان هو نفسه من أصل أفريقي وهذا ما يشرح موقفه المتناقض ظاهرياً

12- الحيوان 1/ 74

13- أخبار 174

14- الحيوان 29/7، وانظر أيضاً 226/7

15- البيان 28/3

16- البيان 384/1 - 385، أخبار 174

17- البيان 229/1

18- معاوية بن عبيد الله بن يسار كاتب المهدي. انظر دليل الجهشياري.

19- يتحدث عن غيلان الدمشقي انظر الموسوعة الإسلامية الطبعة الثانية.

20- الحيوان 55/1 -56

21- البيان 27/3

22- الحيوان 268/3

23- انظر(حيوان) في الموسوعة الإسلامية الطبعة الثانية

24- الحيوان 4/ 17

25- كتاب أعضاء الحيوان

26- البيان 88/1

27- البيان 92/1. ذكرها العسكري مرة أخرى في"الصناعتين" ص 19

28- بالنسبة للعسكري الذي يشرح هذا النص، فإن أدوات البلاغة هي الموهبة الطبيعية المقرونة بلسان طلق. ويضيف إليهما المعرفة الكافية بالعربية وحِدّة الذهن.... الخ.

29- كما هي على أي حال الطريقة التي يفسر بها العسكري كلمة(طبقة).

30- بتعبير أوضح: مشتركات الألفاظ التي يمكن استعمالها في شروط أخرى.

31- قرأنا: "واعلم أن حق..." بدلاً من: "ومِن عِلْمِ حق المعنى.."

32- في نص العسكري: "ومعناه نيراً واضحاً" ص20

33- في نص للعسكري ترتيب الجملة مقلوب.

34- الحيوان 75/1

35- اعتقد الناشر هنا أن من الأفضل إضافة نفي. وقد أحللنا محله: "قصار"

36- الحيوان 75/1 - 76. استلهمنا الترجمة من(ج. وايت G. WEIT) الذي ترجم جزئياً هذا المقطع(OP, CIT, 365 - 366)

37- يقول الجاحظ: "الحكيم" مفكراً في الشعر بطريقة أخلاقية وبمجموعات الحكم التي يستعملها في أدبه.

38- أبو زكريا يحيى بن بطريق، مترجم نصراني من عصر المأمون. انظر فؤاد البستاني في دائرة المعارف.

39- عبد المسيح بن عبد الله بن نعيمة الحمصي. مترجم، وخصوصاً لأرسطو. انظر دائرة المعارف.

40- تيودور أبو قرة. انظر الموسوعة الإسلامية. الطبعة الثانية.

41- لم نتحقق منهم. والمؤلف ينسخ بالفرنسية اسم ابن فهر بإضافة(يز)، أي: ابن فهريز. لكن عبد السلام هارون في حاشية الحيوان 76/1 يعرّفه هو وثيفيل.

42- خالد بن يزيد بن معاوية، أمير أموي توفي عام 85 هـ = 704م. كان أول مترجم للمؤلفات الأجنبية.

43- "كُتّاب" في مجلة HESPERIS عام 1956/ 1- 2 ص35. وانظر سورديل(SOURDEL) في "كتاب الكُتاب" لعبد الله البغدادي في نشرة الدراسات الشرقية" دمشق العدد 14 عام 1952- 1954. والنص المنشور هنا منقول عن"ثلاث رسائل للجاحظ" نشرها يوشع فنكل القاهرة- المطبعة السلفية 1344هـ.

44- ترجمة ابن المقفع إلى العربية. انظر ف. غابرييلي في ص 216 من: RSO X III / 3 (1932)

■■■

مفاهيم المكان عند الكتاب الجزائريين المهاجرين إلى فرنسا(*)

- بقلم: اليك هارغريفز(**)
- ترجمة: د. محمد حلمي الأحمد

مقدمة

تكتنف التمثيل الأدبي لهجرة الجزائريين إلى فرنسا تناقضات كثيرة. فالمعنيون مباشرة بالهجرة لم يكتبوا عنها شيئاً، والذين حملوا لواء مخاطبة التجربة الجزائرية في فرنسا كتّاب شباب لا يمكن اعتبارهم في معظم الحالات مهاجرين البتة. فهؤلاء المؤلفون الشبان مع كونهم جزائريين قلباً وقالباً، لا يشعرون بالغربة في فرنسا، وهؤلاء الشبان على قلة من جرب منهم العيش في وطنهم غالباً ما تظهر عليهم أحوال المهجرين الحقيقيين بشكل واضح، وحتى في فرنسا تظهر معاناتهم الفكرية لدى حدوث أي تغييرات في مكان الإقامة، ويمكن مقارنة ذلك مباشرة بأحوال المهاجرين في كل أنحاء العالم.

هؤلاء الشبان الذين يعرفون شعبياً بـ (البور) هم أولاد المهاجرين الأولبين الذين عاشوا في ظل الفقر المدقع في الجزائر المستعمرة، ومعظمهم من الجيل القديم، وهم أميون لا يعرفون الكتابة ولا القراءة ولم يتعلموا في مدارس رسمية. ولأنهم المؤسسون للأقلية المهاجرة إلى فرنسا يسمون أحياناً "مهاجري الجيل الأول"، وهذا النعت قد يكون محيراً إذا كان القصد منه أن أولادهم من يشكل الجيل الثاني من المغتربين.. وبالنظر إلى إحدى أهم الروايات التي كتبها كاتب من أسرة مهاجرة، فإن رواية عزّوز بجّاج (Le Gone du Cha'aba، طفل شوارع الشعبة)(1) توضح من خلال سيرة شابة ذات بيئةٍ مشابهة تماماً ما يعانيه جيل الشباب من المغتربين الجزائريين في فرنسا من متناقضات في تصورهم للمكان:

ولأنني أرفض أي نعوت جاهزة، يمكنني أن أقول إنني طالبة من أصل مغربي مهاجر. إن نعوت (البور) و(الجيل الثاني) كلمات يبدو أنها تخبر كل شيء ولكنها لا تعني شيئاً. إن اهتمامي

(*) العنوان الأصلي للكتاب (writing Across worlds: Literature and Migration
R.King, J.Connell, etc., ed. , Routledge, London, N.Y.

(**) أليك هارغريفز: أستاذ الدراسات الفرانكوفونية والفرنسية في جامعة لاوبورا.

الرئيسي الآن ليس بالكلمات بل بالوجود الذي هو مرتبط بالزمان والمكان.

فالمدينة التي أقطنها (أليس) مدينة جميلة وهادئة. وقد عشت فيها طيلة أيام حياتي، وقضيت أيام طفولتي بين عمارات برجية ضخمة كان الأطفال الذين يقطنون عمارات إسمنتية يسمونها (شيكاغو) وكأن هذه التسمية أفضل من تسمية les Cevennes، وهذه المنطقة مع أنها تبدو أقل فقراً من (الشعبة) Le Cha'aba كما وصفها عزوّز بجّاج خلال السبعينات، أشبه ما تكون بجزء من أرض جزائرية في قلب فرنسا.. ولهذا السبب لم يكن باستطاعة القراء أن يتحققوا من وصف الحياة اليومية في هذا الحي.

كنا جميعاً في المدرسة الابتدائية من أصل جزائري. وكان غيابنا في الأعياد الإسلامية طريقة للتعبير عن هويتنا وثقافتنا العربية. وما كان الفرق بين العربي والجزائري يعني الكثير لنا، والجزائر هي جزء من الريف الذي تهرع إليه العائلات في العطل الصيفية كما أنه يعني الأرض المثالية.

وما يجعلني أشعر أنني غنية هو الفقر الذي خلّفه والداي وراءهما في الجزائر لذا بدا لي العيش في فرنسا كأنه امتياز، فالجزائر تساوي، أو تعني الحرمان المادي، ولكنها مع ذلك المكان الذي يحفظ جذوري والذي سأعود إليه كما أتوقع. إنني عندما رأيتها أول مرة حين كنت يافعة شعرت أنني كمنفي عاد بعد غياب إلى وطنه: لقد عرفت المكان ولكن الأشياء تغيرت. وأكتشف اليوم أنني كنت أحمل صورة لجبال (القبيلية) كما تركها أبي في الستينات.

ومع مرور الوقت، عرفت أنني إنما أحن إلى مكان لم يوجد أصلاً.

ولكن الجزائر تبقى المكان الحقيقي غير الأسطوري المنقوش في فكري وهو ذات المكان الرمزي الذي تصوره رواية عزّوز بجّاج. ومع أننا لا نرى الجزائر مباشرة في هذا النص، يتضح بجلاء أنها أرض جذور كاتبه الموجودة بعمق كعلامة مهمة في تركيب هويته.(2).

إن كاتبة هذه الأسطر، زيمبا كيرجو، التي ضاقت ذرعاً بهذه النعوت (بور) و(الجيل الثاني) والتي تحلم أن تعيش حرة طليقة، تجد نفسها محاصرة بالواقع الخارجي زمانياً ومكانياً. وليس أقل أهمية ما تعرضه (كيرجو) من أن هذا الواقع الخارجي مشحون على كل صعيد بالتراكيب الفكرية التي تجعل من المستحيل عملياً النظر إلى أي مكان من منظار حيادي، ونظرة المراقب إلى الأماكن هي دوماً من خلال شبكة تفسيرية من الموروثات الثقافية التي يحملها في رأسه. إذ غالباً ما يحمل تصورات مسبقة عن أماكن معينة سمع عن أوصافها من الآخرين. أما الأطفال الذين أطلقوا تسمية (شيكاغو) على الحي السكني الذي تعيش فيه كيرجو، فإنه من غير المحتمل، وهم فرنسيون بالتأكيد، أن يكونوا قد زاروا هذه المدينة الأمريكية، والمرجح أن تصوراتهم عن المدينة ناجمة عن تأثير التلفاز أو السينما. ففي تعميم هذه الصورة على نزل مزدحم بالسكان الجزائريين يورط هؤلاء الأطفال بدون قصد منهم بلا شك، أقرانهم ذوي الأصل المهاجر في شبكة مضللة معقدة واستثنائية من التصورات المسبقة.

ومن خلال عملية مشابهة، ولكن غير ماكرة، نعرف ماهية التصورات التي تحتفظ بها (كيرجو) حول موطن أهلها الأصلي. فالحنين الذي تشعر به نحو وطن لم يتسن لها أن تعيش فيه يعتمد على

التمثيل الداخلي للجزائر، وقد تلقته كلامياً عن والديها. وحتى في أفكار والديها اللذين ولدا وعاشا في (القبيلية)، مسقط رأسيهما، فذكرياتهما عن التجارب في تلك المنطقة، وقد تغيرت بتأثير الزمن وتغير المكان أثناء وجودهم في فرنسا، صارت كستار ثخين بينهم وبين أرضهم الأم. يظهر الاستحواذ الذهني القوي للأماكن غير المعروفة البتة في طريقة تمثل كيرجو للأسطورة الأبوية (العودة) إلى أرض مثالية في ما وراء المتوسط. ويظهر بتأثير مشابه في رواية بجّاج، فالجزائر، كما تقول كيرجو، تغلف كل صفحة فيها رغم أنها لا ترد في النص مباشرة.

إن تسمية (الشعبة) هي الكلمة العربية لمدينة الأكواخ التي بناها والد بجّاج ومهاجرون جزائريون آخرون على ضفاف نهر الرون غير بعيد عن مركز مدينة (ليون). وقد عاش بجّاج وترعرع في هذه المدينة. ورغم ولادته على أرض فرنسية، كان في السنوات الأولى من حياته محاطاً بأناس جزائريين. ومثل الحي السكني في (أليس) الذي ترعرعت فيه كيرجو، كانت (الشعبة) جزءاً من الجزائر في قلب فرنسا. ولا يكمن الشبه بين (الشعبة) والجزائر في التوزيع الجغرافي بل في العالم الفكري لسكان هذه المنطقة. وقد قضى مؤسسو هذه الأكواخ المتداعية سنواتهم الأولى في الطرف الثاني من المتوسط حيث شبوا وترعرعوا على عادات وتقاليد إسلامية حملوها معهم عندما استقروا في فرنسا. وأصبح الاسم العربي لمدينة الأكواخ هذه رمزاً لغربة هذه المنطقة ضمن المدينة المحيطة بها. إذ حالما يتخطى سكان هذه الأكواخ حدود (شعبتهم) فإنهم يدخلون عالماً مبنياً على قوانين مختلفة جذرياً عن قوانينهم. ففي المدارس الابتدائية الفرنسية يتشجع بجّاج وأطفال مدينة الأكواخ الآخرون على حفظ هذه القوانين. ورغم المسافة التي لا تتعدى مئات الأمتار بين مدرستهم ومنازلهم فإن هجرتهم اليومية بين البيت والمدرسة تعد انتقالاً لهم بين عالمين متناقضين ومتباعدين ثقافياً. وتتذكر كيرجو التناقض بين الأعياد الإسلامية والتقاويم المدرسية الفرنسية كمثال على الصراعات المتعددة التي تفرزها التناقضات بين حضارتين كانتا قبل الهجرة متباعدتين كلياً.

ومن أجل تتبع التمثيل الأدبي للأمكنة التي نلمسها خلال هذه التجارب نقسم بقية هذا المقال إلى ثلاثة أقسام:

الجزء الأول: يسلط الضوء على الدور الضئيل للهجرة الدولية الخارجية على أعمال الكتّاب ذوي الأصل المهاجر.

الجزء الثاني: يسلط الضوء على المناطق المتلاصقة مكانياً ولكنها متباعدة ثقافياً ضمن فرنسا. وأخيراً سنتفحص الصعوبات التي ترافق الرحلات العائدة إلى الجزائر.

الهجرة الخارجية

الكتاب الفرنسيون المنحدرون من أصل جزائري والذين نشروا مجلداً أو أكثر من النثر الروائي يربون حتى الآن على عشرين كاتباً(3)، وقلة من أعمال هؤلاء الكتاب تتحدث عن عملية الهجرة من الجزائر إلى فرنسا. وليس هذا بمدهش إذا علمنا أن معظم هؤلاء الكتاب قد ولدوا في فرنسا وأن أكثر ما كتبوا يعتبر سيراً ذاتية. والأعمال القليلة التي تصف الهجرة الخارجية تأتي على الغالب من كتاب ولدوا وعاشوا جزءاً من طفولتهم في الجزائر قبل أن يستقروا مع آبائهم في فرنسا. وحتى أعمال هؤلاء

لا تبدأ على الأغلب بوصف الهجرة بحد ذاتها. فالفصل الافتتاحي لرواية مهدي شريف (حفلة شاي في منزل أرتشي أحمد) يصف حياة البطل ماجد التعيسة في منطقة سكنية عمالية في باريس(4) ولا تأخذ الهجرة الطفولية حقها من العرض حتى منتصف الرواية تقريباً وعن طريق الارتجاع الفني Flashback . ورواية ناصر كتان (ابتسامة إبراهيم) تبدأ بمشهد في فرنسا قبل أن تصف حياة البطل السابقة في الجزائر(5). أما رواية (النعناع البري) للكتاب محمد كينزي، وهي سيرة ذاتية، فتكاد تكون فريدة في افتتاحيتها التي تستلهم الجزائر، تلك الذكرى الطفولية البعيدة المغلفة بمسحة سديمية.(6). وحتى هنا، في الكلمات الافتتاحية للنص، تقحم فرنسا نفسها ضمنياً ما بين القارئ ووطن كينزي الأصلي، لأن ذكريات الطفولة هذه عن الجزائر تأتي من فكر أنضج يعيش في الطرف الشمالي للبحر المتوسط.

ويصدق هذا الكلام على رواية إبراهيم بن عائشة (الحياة في الجنة: واحة في مدينة الأكواخ) التي تقدم توضيحاً ساخراً لأوهام المهاجرين حول مفهوم المكان(7) فقد شارك بن عائشة كطفل في الأسطورة التي جعلت الجزائريين الشباب يبحثون عن الثروة في فرنسا التي إذا ما قورنت بالحياة المدقعة في الواحة الصحراوية التي ولد فيها تبدو كأنها أرض الفرص الذهبية. ولكنه عندما وصل إلى باريس وجد أن مدينة الأكواخ التي استقرت فيها عائلته كانت أبعد ما تكون عن الجنة التي يتوقعها. ففي وسط الطين والشقاء في منزله الجديد حدث تغير مفاجئ (كم تبدو الجنة بعيدة الآن.. إنها ضائعة في أعماق الصحراء) ورغم كون بن عائشة في الثامنة من العمر، يكرر المشاعر المتناقضة التي عبر عنها البالغون كما قالت كيرجو: إنهم غادروا الجزائر بسبب فقرها ولكنهم رجعوا ينظرون إليها على أنها (الأرض المثالية).

وتذكرنا كيرجو أيضاً أنه بالنسبة للأطفال الجزائريين الذين ولدوا في فرنسا تشكل قصص الحياة في الجزائر حيّزاً ثابتاً للمناقشات والأحاديث اليومية فيما بين أفراد الأسرة. وكل طفل من عائلة مهاجرة يعرف أن ما يميزه عن غيره من نظرائه المواطنين أن والديه جاءا من بلد آخر. ورغم أن رواية (طفل شوارع الشعبة) أريد لها منذ البداية أن تكون سيرة ذاتية، تبدأ النسخة غير المنشورة منها بعبارة (من العريسية إلى ليون):

وصل أبي إلى فرنسا في بداية الخمسينات وكان حينذاك في الثلاثينات من عمره. وهذه هي المرة الأولى في حياته التي غادر فيها العريسية، وهي قرية تقع على بعد عدة كيلو مترات من اصطيف في شرق الجزائر(9).

وهكذا تعترف الكلمات التي كتبها بجاج في المقدمة بالأهمية الأساسية للهجرة التي قام بها والده، رغم أن القصة التي سيرويها تتعلق بالكاتب نفسه. فهو يصف في البقية الباقية في الفصل الأول من الرواية حياة والده الفقيرة كعامل يومي في مزرعة مستعمر في الجزائر، وقراره في البحث عن عمل أوفر أجراً في فرنسا إلى أن ينتهي به المطاف بالوصول إلى ليون. وبالمعنى الحرفي، فإن كل شيء آخر في الرواية يعتمد على هذا العمل التأسيسي.

فالمخطوطة (غير المنشورة) تؤكد حدس كيرجو في أن للجزائر وجوداً دائماً رغم غيابها الشكلي في النص المنشور.

وقد حذف بجاج الفصل التمهيدي هذا من روايته قبل نشر الرواية لا لأنه يريد أن ينأى بنفسه عن جذوره الجزائرية، بل لأن النقطة الأهم في هذا العمل وحده تعنى بمصيره في فرنسا. ومن هنا تبدأ روايته طفل شوارع الشعبة:

في هذا الصباح تعمل زيروما على غسيلها. لقد استيقظت باكراً لتستأثر بعين الماء الوحيدة في مدينة الأكواخ. إنها تعمل على مضخة يدوية تضخ الماء من نهر (الرون)(10).

وعندما ينشب صراع بين زيدوما وامرأة أخرى تنتظر دورها لاستخدام المضخة تسرع أم الراوي للمشاركة في هذا الصراع فوراً:

تركتني أحتسي قهوتي، وشمّرت عن ساعدين قويين، وراحت تلعن بإسهاب. لم أبذل جهداً لإيقافها؛ إذ كيف تقف بين يدي كركدن مُثقل. أنزلت شرابي حالاً ووقفت أشاهد المتلاكمات، لا أعرف ما الذي دفعني لذلك، ولكن من دواعي سروري أن أجلس على درجات باب الدار وأراقب مثل هذه المشاهد التي تجري على البومبا (المضخة) والبولا (البركة). إن مشاهدة النساء وهنّ يتصارعن أمر مدهش.(11).

هذا النص الافتتاحي الذي سرد بالزمن الحاضر كما هي معظم المشاهد في الرواية، ليس كما يبدو للوهلة الأولى وصفاً مباشراً لما يراه الصبي بجّاج من أحداث. فعندما يتحدّث عن سروره بمشاهد من هذا النوع تلوح بالتأكيد تداعيات لردود فعله الطفولية عن هذه الأحداث. لكن وعلى صعيد آخر، تعرض أحداث هذا النص والأحداث الأخرى في الرواية ضمنياً على أنها مشاهدة من موقع بعيد عن الأحداث، وأكثر التعابير اللغوية المستخدمة في الرواية مثل "الجسد القوي" و"المشروب" و"المتلاكمات" ليست لطفل ذي سبعة أعوام يشاهد ويصف الأحداث، بل إنها تراكيب بالغة لشخص ينظر عن بُعدٍ لذكرياته البعيدة. بل إن هذا الشخص البالغ لا يذكر المكان الذي يصف منه الأحداث بشكل واضح، والسخرية اللطيفة التي يوظفها من جرّاء استجرار اللكنة الخاطئة للنساء الجزائريات للفظ بعض الكلمات الفرنسية (البومبا" للمضخة، و"اللاباسين" للحوض).. هذه السخرية جميلة لأن الراوي يدرك أن هذه اللهجة بعيدة عن اللفظ الصحيح كل البعد. ومن الواضح أن الكاتب بجاج البالغ يعرف جيداً القواعد الثقافية الاجتماعية للحياة الفرنسية. والكثير من السخرية والمرح في الرواية تنبعث من التضاد التضميني (الضمني) بين الراوي الراشد الذي لا تستعصي عليه أسرار المجتمع الفرنسي، وبين بساطة نفسه الآخر اليافع الذي يحاول أن يجد طريقه إلى معرفة هذه القوانين. فالمكان غير الصحيح الذي يروي بجاج من خلاله قصته يشكّل ذيلاً مهمّاً للمكان الآخر غير المرئي الذي أحسّت به "كيرجو". وبهذه الطريقة تكون رواية "طفل شوارع الشعبة"، كلها محاطة بمكانين دائمين وغير مذكورين هما: الجزائر التي عاش بها والد المؤلف سنوات تأسيسه، وفرنسا التي يتكلم عنها شخص بجّاج الراشد في النص. ويشكل التجول التجريبي الذي يربط بين هذين المكانين العمود الفقري للنص الروائي.

التجوالات الفرنسية

يجمع كتاب صدر أخيراً للكاتب مهدي لعلاوي في عنوانه "مدينة أكواخ في السكن البلدي"(12) خط رحلة الكاتب نفسه ورحلات بجاج وعائلات أخرى مهاجرة في فرنسا. فبينما يحصل بعض التحسن في ظروف سكن هذه العائلات تدريجياً– تشكل شقق السكن البلدي HLM التي تقطن فيها معظم هذه العائلات فرقاً شاسعاً عن مدينة الأكواخ التي سكنوها أول وصولهم في فرنسا. فالعامل الثابت في سوق السكن كان وما يزال التهميش لدورهم هذا. أما السبب الواضح لذلك فهو اقتصادي: فالمهاجرون من شمال أفريقيا هم بشكل عام أقل أجراً بين العاملين في فرنسا. ولأن أسرهم كانت أكبر عدداً من الأسر الفرنسية كان دخل الفرد منهم قليلاً جداً. وكان عليهم لذلك أن يسكنوا في أقصى ركن من المساكن وأرخصها في السوق. وخلال سنيّ الخمسينات من هذا القرن، عندما ازدادت حركة النزوح إلى فرنسا من قبل العاملين المهاجرين الذين سدّوا الحاجة المتزايدة من خلال الاقتصاد المتنامي، فقد انتشرت أكواخ اللاجئين بشكل خطير حول العديد من المدن الفرنسية. وبما أن مدن الأكواخ هذه انتشرت على أراضٍ غير مشغولة وغير مرخصة لم يك ساكنوها بحاجة إلى دفع أجار في المقابل، والأهم أنهم كانوا يعيشون في هذه الأكواخ من دون أية خدمات أولية (الصرف الصحي، الكهرباء المياه الصالحة للشرب وغير ذلك) التي كانت تتمتع بها الغالبية العظمى من السكان. وقد أدّت المبادرات الحكومية في السبعينات إلى التخلص التدريجي من هذه المدن وقدمت لأصحابها بيوتاً في التجمعات السكنية التي أقامتها البلديات؛ وهذه البيوت أصبحت موازية لما يصطلح عليه الفرنسيون في التسعينات اسم الضواحي La banlieue. وهي مساحات سكنية منتشرة حول المدن الكبرى ذات نوعية رديئة جداً. ومعظم العائلات المهاجرة قطنت في معسكرات مؤقتة تعتبر متوسطة الحال وأفضل إلى حد ما من الأكواخ التي تركتها، رغم أنها قد ساءت حالاً بسرعة إلى حد ما لأن هذه العائلات كان عليها الانتظار عشر سنين أو عشرين سنة قبل أن تتمكن في النهاية من الحصول على البيوت السكنية البلدية.

ولا يتجمع المهاجرون في أماكن معينة، لأسباب اقتصادية فقط، بل لعوامل نفسية وعملية تلعب دورها. فعندما يغامر المهاجرون الأولون إلى أماكن مجهولة، قد يساعدهم وجود من يمهّد لهم الطريق من أقارب أو أصدقاء في ذلك المكان. فهنالك العديد من القصص عن عمال مهاجرين غير متعلمين يحملون لدى وصولهم إلى فرنسا قصاصات من الورق بعنوان أخ أو ابن عم كتبه لهم أحد الأصدقاء أو الأقارب. كان والد بجاج يحمل مثل هذه القصاصة لدى وصوله إلى ليون:

كان يمسك بها طيلة رحلته، إذ أنها كانت الدليل الوحيد له في هذا البلد الغريب.. وبمساعدة هذه الورقة المطوية التي يبرزها لكل من يراه في الشارع ويسأله عن الطريق، كان يروح ويجيء في شوارع ليون لعدة ساعات متواصلة(13).

وقد حصل من جراء لقائه أهل قريته (العريسية) الذي حصل على عناوينهم ارتياح كبير لأنهم سيقدمون له القاعدة الأولية لانطلاقه في هذا البلد. وليس أقل أهمية، الاطمئنان النفسي الذي ينبعث من كونه بين أناس من بني جنسه. يشبّه فيما بعد، ابنه بجاج مدينة الأكواخ بأنها: (مثل) غرفة

تخفيف الضغط (الراحة) للعائلات التي قررت أن تبادر بدخول فرنسا. إنهم الآن في منطقة آمنة بين أهليهم وناسهم، ولديهم الفرصة للتأقلم مع نمط جديد من حياتهم(14).

كان بن عائشة في الثامنة من العمر عندما جاء مع والده وبقية عائلته ليعيش في فرنسا، وقد أصابه الرعب حينئذٍ من اكتشافه للكشك الذي سيقطنه في "نانتير" التي كانت حينها من أكبر مدن الأكواخ في فرنسا كلها. ولكنها بعد عشر سنوات عندما انتقلت العائلة لتقطن في المدينة المؤقتة على الطرف الآخر لباريس، غالبه حينها الشعور بالحنين عندما غادر "نانتير":

تقبع مدينة الأكواخ خلفنا الآن:

ما الذي أعطتنا إياه خلال العشر سنوات الماضية؟

لقد أعانتنا في الحفاظ على لغتنا وديننا وهويتنا. أعانتنا على أن نبقى كما كنا دون كل الصراعات الحادة للحضارات من حولنا(15).

وكما أسلفنا، يبقى بن عائشة، الذي قضى السنوات الثماني الأولى من حياته في الجزائر، شخصاً مختلفاً عن غيره من الكتاب المهاجرين. إن تميزه هذا يمكنه من تمثل أقوى الجذور مع حضارة شمال أفريقيا كما هي الحال مع كل الشبان الذين جاؤوا إلى فرنسا بعد قضائهم بعضاً من حياتهم هناك، إذ قلما نجد مثل هذا التمثل لحضارة بلدهم الأصلي لدى المهاجرين الذين ولدوا في فرنسا. فبجاج، مثلا، الذي ولد في فرنسا، يجد تأثير الحضارة المهيمنة (الفرنسية) أصعب مقاومة. وفي المدرسة، التي تبدأ في سن الرابعة بسبب انتشار الدعم المفروض على التعليم في رياض الأطفال، تبدأ اللغة والقيم الفرنسية السائدة بالحلول محل الإرث الثقافي للأطفال المهاجرين قبل أن يجد مكانه في عقولهم الغضة. وتدور أحداث رواية (جورجيت) لفريد بلغول كما هي رواية "طفل شوارع الشعبة" حول الصراع بين هذه الثقافات المنافسة في عقول الأطفال وهم في طريقهم اليومي بين البيت والمدرسة. فالبطلة جورجيت ذات الأعوام السبعة لا تستطيع أن تجد حلاً وسطاً بين ما يمليه عليها أبوها الجزائري ومعلمتها الفرنسية. وبينما هي في تجوالاتها في الطرقات عاجزة عن الاختيار بين ذهابها إلى البت أم إلى المدرسة تغفل عن مراقبة شارة المرور وتصدمها سيارة تؤدي إلى حتفها. فبرغم محدودية حجم تجاربها يبقى صدى هذه التجارب مثالاً من الجليد الثقافي، ووراء المستوى الظاهري لتجربتها الشخصية يقع مباشرة عالمان ثقافيان(16). وفي النص السابق الذكر، وبينما يدعي بن عائشة أنه بقي مخلصا لجذوره الجزائرية يعترف أيضاً أنه وقع تحت تأثير المتناقضات الثقافية العظمى، وبعض هذه التناقضات يصورها تفصيليا عندما يتذكر أنه كان يزعم لزملائه الفرنسيين أنه يسكن في سكن طابقي ليخفي سكنه في مدينة الأكواخ:

إنني حين أقول أنني أقطن في شقة طابقية أعطي بكل بساطة رفاقي الانطباع بأنني أشترك معهم في نظام حياتهم. وبهذه الطريقة لن يحاولوا أن يبعدوني عن دائرتهم في المدرسة. وإنني في تحدثي بلغتهم وعيشي مثلهم، ولو نظرياً، على أي حال، أستطيع أن أتقرب منهم وأندمج معهم بسهولة أكثر. وقد كانوا لطفاء معي، حتى إن بعضهم قد دعاني إلى منازلهم. كما كنت دوماً أرفض لعذر ما. وليس ذلك لأنني لا أريد الذهاب معهم، بل لأنه عاجلاً أم آجلاً سأضطر إلى رد الضيافة بالمثل،

وهذا يعني بأني سآتي بهم إلى مدينة الأكواخ، وأعرف طبعاً ما تعنيه لهم مثل هذه الأماكن.(17).

نلحظ هنا أن العوامل النفسية (مثل رغبة الاحترام لدى الأنداد) تدفع الأطفال من أصل مهاجر باتجاه المثاقفة، وفي نفس الوقت هناك الحواجز الهائلة من التحامل بين أطفالٍ لا تفصل بيوتهم عن بيوت الآخرين سوى مئات الأمتار. فلا عجب عندئذٍ أن يتحدث بن عائشة عن أفكار "ممزقة بين اتجاهين متناقضين"(18).

تعيش (ليل)، بطلة رواية تصدّيت عماش، "فتاة بدون ماضٍ"، المشاعر نفسها: "مرة بعد مرة هزّها الشعور بأنها على وشك الانقسام إلى نصفين هما فرنسا والجزائر"(19) ففي حالتها نجد أن الصراعات القائمة بين المدرسة والمنزل تتكرّر فيما بين المنزل العائلي نفسه: فهي ابنة لأب جزائري وأم فرنسية التقيا في المصنع الذي كانا يعملان فيه. وقد تمّ زواجهما في غمرة الحرب التحريرية الجزائرية التي كانت تلهب العواطف القومية والعصبية. ولأن والدها أراد لها أن تتربى على الطريقة الجزائرية حاولت الأم التي تحرص على تجنيب أسرتها الشعور المعادي للعرب بسبب تلك الحرب. أن تخفي أي بُعْدٍ لشمال أفريقيا من جذور الطفلة. ونجحت الأم إلى حد كبير، ولكنها حرّكت بذلك بواعث زوجها على الإدمان على الكحول والذي أدى إلى طلاقهما، وترك لدى ليل شعوراً بالضياع.

في نهاية رواية "فتاة بدون ماضٍ" تخطط ليل، الفتاة اليافعة البالغة، التي تزور للمرة الأولى الجزائر آملة أن تجد ما كانت تصبو إليه دوماً من راحة البال. وتختتم الرواية ومشروع سفرها مغلّف بالتأرجح. ولا ندري تحديداً ما الذي ستجلبه هذه الزيارة، ولكن في الفترة القادمة سنجد أن تجارب "العائدين الآخرين لا تسفر عن كبير أمل".

"رحلات العودة"

إن لدى الشبان ذوي الأصل الجزائري في فرنسا والذين تحيط بهم الضغوطات والتحاملات من كل جهة ما يجعلهم يبحثون عن علاج لهذه الأوبئة في وطنهم الأم. ولكن الآمال المرجوة من هذه "العودة" قد تكون متناقضة إلى حد ما. تشير كيرجو إلى أن المهاجرين الأوائل تركوا الجزائر بالدرجة الأولى لأنهم وجدوا الحياة فيها غير مرضية. وكلهم بدون استثناء يخططون للعودة فور حصولهم على المال الكافي للعيش على الطريقة التي يرضونها. ولذلك بقيت الجزائر تشكل "الأرض المثالية". كما أن الحرمان المادي والتعصب العرقي اللذين يلاقونهما في فرنسا جعلهم مستعدين للصفح عن كل الذكريات المنغصة في الجزائر، فتكون بذلك عودتهم الموعودة كتعويض أسطوري عن كل ما عانوه خلال وجودهم في "المنفى" شمال البحر المتوسط. وبعد تمثّل هذه الصور، يجد أطفالهم من السهل التخيل أن الجزائر يمكن أن تمثل باب الهروب من هذه المشكلات.

وفي الحقيقة، تتضاعف هذه المصاعب وتتعقد عندما يحاول الشبان من أصل مهاجر أن يستقروا على الشاطئ الجنوبي للمتوسط. فكما كان الفرنسيون يزدرونهم لأنهم عرب، (رغم أنهم في الغالب من البربر)، سينعتهم الجزائريون بأنهم غرباء مفرنسون. فكثير منهم يتكلم القليل أو لا شيء من العربية، وكلهم غير قادرين على الكتابة أو القراءة بهذه اللغة. وفي فرنسا كان ارتباطهم بالدين هشاً، وفي هذه الظروف ستتشكّل المعيارات الدينية السائدة في الجزائر صدمة غير متوقعة. أضف

إلى ذلك، أن العجز الإداري والفساد يمكن أن يجعل المعاملات الإدارية مع الحكومة مزعجة جداً.

إن صدمة الإحساس بالغربة في مكان كان يبدو من المغترب وطناً غالباً ما يسبب إعادة تقويم للحياة في فرنسا، وفي بعض الحالات يؤدي إلى البداية في اختيار الكتابة نفسها. حدث ذلك للكاتب مهدي لعلاوي الذي ولد في أرجنتويل، إحدى حارات باريس الشمالية. ففي سن الثانية والعشرين حاول الاستقرار في الجزائر، ولكن بعد مضي أقل من عام استخلص أن هذه المغامرة فاشلة. فعاد إلى فرنسا وبدأ حينها العمل على نشر رواية شبه ذاتية أسماها " البور على نهر السين"(20) " Les Beurs de Seine". وفي سن التاسعة والعشرين قام عقلي تاجر بقضاء إجازة مطوّلة في الجزائر، وهو من مواليد باريس تماماً مثل لعلاوي، مما جعله يشرع بكتابة رواية "تصلّي". تبدأ الرواية من مشهد مرور البطل عمر، وهو نظير الكاتب، على قسم الهجرة والجمارك في الجزائر العاصمة قبل صعوده إلى السفينة "تصلي". إن الهجرة بحد ذاتها مليئة بالسخرية. فبرغم كونه جزائري الجنسية، إلا أنه يشعر بالحنين إلى فرنسا بعد محاولته اليائسة لإعادة غرس جذوره في الطرف الآخر من المتوسط. فهو يقول: "نعم. إنني سعيد لمغادرة "البيت" لكي أستطيع أن أعود إلى البيت(21) وذلك في تعارض واضح بين ما أبداه من غبطة في مغادرته والشعور الذي أحسّه العمال المهاجرون العائدون إلى فرنسا بعد زيارة قصيرة إلى الجزائر وهو شعور بالنفي.

كاتبة أخرى ذات مولد باريسي هي فريجة قصاص. كان عمرها تسع عشرة سنة عندما اصطحبها والداها إلى الجزائر للزواج من شاب اختاراه لها. بعد أشهر قليلة من زواجها تصاب بمرض فقدان الشهية "الخلفة" وتقنع زوجها بالعودة إلى فرنسا. كانت في هذه الأثناء قد بدأت العمل على كتابة رواية تصوّر وضع الشابات المهاجرات الجزائريات في فرنسا، والتي كانت ستنتشر تحت اسم "قصة البُور"(22) إحدى بطلتي هذه الرواية تفضل الانتحار على أن تقبل بالزواج الذي اختاره لها أبواها في الجزائر.

ومن أعتى نقاد المجتمع الفرنسي المتحدرين من أصل جزائري سكينة بوخدينا التي ولدت وترعرت في الشمال الشرقي من فرنسا. ففي روايتها الذاتية "المجلة: القومية والهجرة" تنتقد بشكل دائم الفرنسيين وتلومهم على استغلالهم المستمر للجزائريين كما فعلوا في فترة الاحتلال للجزائر. وتصف مثاقفتها مع النظام التربوي الفرنسي في إحدى الصحف على أنها عملية مصادرة ثقافية لا أكثر:

إنني أكره أولئك الذين يدّعون أننا امتداد ثقافي لفرنسا، ذلك البلد المرير الذي أبعدنا عن ثقافتنا الحقة: إنني جزائرية أجل، لقد استعمروني ثقافياً، ولكنني لن أرتاح حتى أكتشف جذوري الحقيقية(23).

وفي محاولتها لاستعادة هذه الجذور، تبدأ بوخدينا بتعليم اللغة العربية ووضعت الحنّاء على سبيل التحدي الظاهر تجاه الفرنسيين. وفي سن الواحدة والعشرين تبحر على متن "تصلّي" من مرسيليا إلى الجزائر. "كنت سعيدة" تتذكر قائلة "لأنني كنت ذاهبة لأرى ما في مخيلتي، أوهامي وأحلامي التي كانت تسمى الجزائر"(24). وبعد دقائق من وصولها، تتلقى هذه الأوهام، التي كانت في الأصل خليطاً من التصورات البعيدة والأهواء الذاتية ، كما هي ضربة قاسية: فموظفو الجمارك والهجرة يعاملونها والجزائريين المعدمين الآخرين معاملة الرعاع، بينما يغمرون الفرنسيين السياح

الممتلئين بالعملة الأجنبية بالعطف واللطف. وكانت حيثما ذهبت في الجزائر تتعرض للمضايقات لتحركاتها بسبب التعاليم الإسلامية بشأن المرأة، كما تتعرض لرجال يسمعونها تلميحات فاحشة على أنها عنصر جنسي متغرّب. وحيثما تذهب تشعر بأنها مهاجرة، والناس الوحيدون الذين اعتبرتهم أصدقاء كانوا من الفلسطينيين المنفيّين إلى الجزائر: "اتخذت قراري أنهم الوحيدون الذين يمكنني قضاء بعض الوقت معهم لأنهم مثلنا مهاجرون لم يبق لهم أي وطن"(25). ولكن الشاب عيسى نفسه الذي اتخذته صديقاً من الفلسطينيين وجدت أنه لا يستطيع أن يتجاهل ما يعتقده كل الجزائريين من أنها امرأة ولدت وعاشت في فرنسا فهي ليست أكثر من هدف جنسي:"

لقد أحببت بحق ذلك الفتى، لأنه كان مخلصاً في التزامه للصراع الذي يقوم به شعبه. ولكنني ماذا عساني الآن أن أومن به؟ وما الذي بقي لي أن أتمسك به؟ لقد كنت سوداء غريبة في فرنسا وبغيّاً في الجزائر أو تابعة في فرنسا ومهاجرة في الجزائر(26).

تعود بوخدينا أخيراً إلى فرنسا البلد الذي يمثل لها أهون الشرين. والسطور الأخيرة في روايتها مملوءة بالإحساس العميق بالنفي:

إنني كامرأة عربية أجد نفسي في السجن المؤبد.. ولأنني اخترت لنفسي طريق الحرية، أنا منبوذة وامرأة مهاجرة في المنفى. لن يقبل أحد بهويتي الحقيقية كامرأة. لقد حُكم علي أن أجوب العالم في البحث عن مكان أجد فيه هويتي(27).

إن شعور بوخدينا بفقدانها المكان ينبع من الهوة التي يبدو أنها لن تنغلق بين أماكن تجذرت في مخيلتها وبين أماكن أخرى من حولها كانت قد اختبرتها وعاشت فيها. إن هذه الصراعات ازدادت حدة بالصور التي عكسها ساكنو هذه الأماكن على نفسها: "في فرنسا تعلمت أن أكون عربية، أما في الجزائر فقد تعلمت أن أكون مهاجرة"(28) وفي كلتا الحالتين التعليميتين تجد نفسها تكدّس صور الكره التي تسلطها المجموعات الكبيرة على الأقليات من الشعب. وفي كلتا الحالتين تحوّل غزارة الابتكارات والتصورات المسبقة كلا المجموعتين إلى حوار أشبه بمناجاة الطرشان. ومع أنه من المبالغة الأمل بعمل أدبي يمكن له أن يتجاوز هذا الانشقاق، تقدم كتابات الأدباء المهاجرين تصورات نفّاذة للتناقضات التي تحفل بها أوضاع المهاجرين الجزائريين الشباب في فرنسا.

■

■الهوامش:

1-عزوز بجّاج، "طفل شوارع الشعبة"، باريس، سيويل، 1986

2-ز- كيوجو، "انطباعات علم الجنوب" العددان 27و28 (ربيع 1991) ص.13

3-راجع أ.ج. هارغريفز "أدب البور: دليل السير الذاتية" نيوأورليانز، .1992

4-م. شريف "حفلة شاي في منزل أرتشي أحمد "باريس، ميركور دو فرانس، .1983

5-ن. كتّان، "ابتسامة إبراهيم" باريس، دينويل، .1985

6-م. كينزي "النعناعة البرية" لوتري، بوشان، 1984، ص.11

7-ب. عائشة، "الحياة في الجنة: واحة في قلب مدينة الأكواخ "باريس .1992.

8-نفس المرجع ص.47

9-عزوز بجّاج، النسخة غير المنشورة لـ "طفل شوارع الشعبة".

10-بجّاج، المصدر المشار إليه، ص.7

11-نفس المرجع ص8 و.9

12-م. لعلاوي " مدينة أكواخ في السكن البلدي" باريس، سيروس، .1993

13-بجّاج، النسخة غير المنشورة لـ "طفل شوارع الشعبة".

14-بجّاج، "مهاجري شمال أفريقيا في فرنسا: التمثيل المكاني الاجتماعي "جامعة لاوبورا مركز البحث الأوربي، 1989، ص.5

15-بن عائشة، المصدر المشار إليه، ص.301

16-ف. بلغول "جورجيت" باريس .1986

17-بن عائشة، المصدر المشار إليه، ص.259

18-نفس المرجع، ص.131

19-ت. عمّاش "فتاة بدون ماضٍ"، باريس، كالمان ليفي، 1989 ص.123

20-م. لعلاوي "البُور على نهر السين "باريس، أركانتير .1986

21-أ. تاجر، "تصلّي" باريس، سيويل، 1984، ص.20

22-ف. قصاص "قصة بُور" باريس، .1990

23-س. بوخدينا "المجلة: القومية والهجرة" باريس 1987 ص70، .71

24-نفس المرجع، ص.75

25-نفس المرجع، ص.86

26-نفس المرجع، ص.91

27-نفس المرجع، ص.126

28-نفس المرجع، ص.5

■■■

فولتير أديباً

■ د. عبد الواحد شريفي

فولتير أو فرانسوا ماري أوّريه FRANQOIS- MARIE AROUET (1694–1778)هو أستاذ القرن الثامن عشر ورمزه بدون منازع[7]. لم يدع حقلاً من حقول النشاط الأدبي والفكري إلاّ وتوغل فيه. وكان–إلى جانب ذلك– جوالة يكثر من رحلاته وأسفاره: اتصل بكبار أهل العلم والأدب، واطلع على كلّ مايحدث في بلاطات الملوك والنبلاء من قضايا سياسية ودبلوماسيّة...

ومن المعروف أنّ مؤلّفات فولتير تشكل مكتبة كاملة، فهي تبلغ عدداً يربو على مائتين وستين مؤلفاً، منها الطويل ومنها القصير، فيها الملاحم[8] والقصائد[9]، وفيها المآسي والملاهي[10]. والتاريخ والسير[11]، وفيها الأبحاث العلمية[12] والرسائل الدينية[13] والمقالات الفلسفية[14]، وفيها القصص والحكايات[15]، والنقد الأدبي[16]، فضلاً عن المئات من الرسائل السياسيّة والاجتماعية.

ومن المعروف أيضاً أنّ فولتير قد اهتم بالأدب في وقت مبكر: لم يبلغ الثانية عشرة من عمره حتى كان ينظم الشعر بسهولة مدهشة، ويكتب الرسائل النثرية بذكاء مفرط. وبعد تخرّجه في مدرسة لويس الكبير اليسوعيّة، كان ملمّاً بجميع المذاهب الدينية واللاهوتية وجميع الأساليب الكلاسيكية الموروثة عن مشاهير الكتاب، فضلاً عن إتقانه اللغتين اليونانية واللاتينية... وفي الرابعة والعشرين

[7] لمزيد من التفاصيل عن حياة فولتير، ينظر:
A. MAUROIS, VOLTAIRE, PARIS , HACHETTE , 1906.
R. NAVES, VOLTAIRE, L'HOMME ET L'OEUVRE, PARIS , HATIER, 1942.

[8] العصبة (1723)- الهنرياد (1728).

[9] نذكر من قصائده: الشيطان المسكين (1758)، المزهو بنفسه (1760)، نكبة لشبونة (1756).

[10] نذكر منها: بروتوس (1730)، زايير (1732)، محمد (1742)، ميروب (1743)، سمير اميس (1748)، تنكريد(1760)- شرائع مينوس (1773)، إيرين (1778).

[11] تاريخ شارل الثاني عشر (1731)، عصر لويس الرابع عشر (1751)، مقالات في العادات(1756).

[12] نجد - مثلاً- بعضاً من هذه الدراسات في مؤلفه الموسوم بـ "مراسلات".

[13] حوار بين مارك أوريل وأحد رجال الدين (1751)، إنجيل العقل (1764).

[14] الرسائل الفلسفية (1732)، عناصر فلسفة نيوتن (1738).

[15] نذكر منها على سبيل المثال: ميكروميجا (1752)، كانديد (1759)، أميرة بابل (1768).

[16] معبد الذوق (1733)- تعليق على كورني (1763).

من عمره أخذ يغشى المجتمعات الراقية، ويلتقي بالأدباء والعلماء، وينشر مقالاته ومسرحياته نشراً متلاحقاً: مثلت له "مأساة أوديب" فظفر بالشهرة وصفق الجميع لِـ"**سوفوكليس**". ونالت ملحمته "**هنري الرابع**"، نجاحاً باهراً... أمّا أثناء إقامته الجبرية في لندن، فلقد تفرّغ للكتابة والتأليف، ودرس اللغة الإنجليزية، وحلّل أدب الإنجليز وطباعهم، وأخذت تختمر في نفسه أفكار جديدة... ويبدو أنّه قد تأثر كثيراً بالحياة الأدبية والفكرية والسياسية الإنجليزية: رأى بعينيه كيف يمكن للإيمان الديني السليم والفلسفة الحرة أن يقوما في غير تشاحن ولاعداء. وشهد التيارات الأدبية والمذاهب الفكرية تختلف وتصطرع بدون أن تولّد العنف[17].

لقد كان فولتير ينشر نصوصه الأدبية بشكل متلاحق مثير للدهشة، فهي لا تكاد تظهر حتى تشيع بسرعة في كل أوروبا.

ومن الملاحظ أنه– في هذه النصوص– يجدّ أحياناً ويسخر حيناً آخر. فأنت تجده يرسم الواقع الفرنسي بصدق وموضوعية، وفي الوقت نفسه، يتهكم من الملوك والقساوسة والطغاة الذين يبثون – في رأيه– الخرافات والأوهام. لهذا السبب اقترن اسمه، بين قرائه في أوروبا، بالشجاعة الأدبية والإنسانية الرحيمة، حتى بات، في الأفواه، أسطورة تروى.

ويبدو أن شهرة فولتير الأدبية ترجع إلى جنس أدبي أصاب قدراً كبيراً من الذيوع في عصره لقربه إلى نفس الجمهور الفرنسي، هذا الجنس الأدبي هو القصة الفلسفية التي تدور أحداثها –بصفة عامة– في بيئة شرقية.

فولتير قاصّاً:

لم يعن فولتير، في بداية حياته، بالفن القصصي، وإنما اكتفى بتأليف المسرحيات والملاحم، ونظم الشعر والأناشيد[18]، ولم يحفل فولتير بالقصة إلا بعد أن تجاوز الخمسين من عمره، ينشرها، في أغلب الأحيان، بأسماء مستعارة (ينسبها إلى مؤلفين وهميين). في قصرَي (سيري) و(سو) اللذين قضى فيهما أوقاتاً ملؤها السعادة[19]، بدأ اهتمامه بالقصة. وفي صحبة حبيبته دي شاتلي أنتج أهم قصصه، التي ساهمت بقسط وافر في بناء مجده الأدبي والفكري.

كان قصر (سو) يحتفل بالأدباء والظرفاء، والفلاسفة والمفكرين، يتسامرون فيه، ويلهون،

(17) نشر فولتير بعد عودته إلى باريس، عام 1729 ، "رسائل فلسفية" أو "رسائل الإنجليز" التي قارن فيها بين فرنسا وإنجلترا، وبين الكاثوليكية والبروتستانتية، وبسط فيها لقومه أهم أفكاره السياسية، داعياً إياهم إلى إعادة النظر في أفكارهم القديمة... وقد صودر الكتاب وأحرق في ساحة العدل...

(18)- قبل تجربته الإنجليزية (1728)، كان فولتير يتمرد بصفة مطلقة على كل الأشكال الأدبية، التي تبتعد عن الذوق الكلاسيكي، معتبراً القصة نوعاً أدبياً تافهاً وخطيراً على العقل والذوق، ولم يغير فولتير موقفه من الفن القصصي إلا بعد عودته من إنجلترا، حين اطلع على الأدب الإنجليزي، ودخلت مرونة على مفاهيمه الكلاسيكية الصلبة...

(19) كان فولتير يختفي، من حين لآخر، هرباً من سخط خصومه، ليلتجئ إلى (سيري) أو (سو).. وقد استقر في (سيري) عدة سنوات، يلزم القصر في نهاره، يكتب ويؤلف فيه، ولا يفارقه إلا لتناول العشاء والسمر مع المعجبين به من نساء ورجال.

ويتناقشون، ويبتدعون ألواناً من اللعب لقضاء لياليهم دون ملل أو ضجر، وكثيراً ما كان فولتير يقرأ لأصدقائه– بطلب منهم– نصاً من نصوصه القصصية...[20].

وهذا يعني أن فولتير قد أبدى اهتمامه بالفن القصصي في هذه الفترة: بدأ يكتب تلك القصص والحكايات الخيالية البهيجة التي تظهر روحه المرحة بصورة أصفى وأنقى من أية صورة أخرى في مؤلفاته الكثيرة المتنوعة، والتي تترك أثرها القوي في نفس القارئ الفرنسي الذي كان متعطشاً– في هذه الفترة – إلى "أدب خفيف" يمتزج فيه الخيال بالواقع.

وفي الحقيقة، لقد كانت قصص فولتير وحكاياته أوسع انتشاراً من جميع مؤلفاته الأخرى. وكان فولتير يتجلى فيها –مابين الخمسين والسبعين من عمره– فناناً قديراً وفيلسوفاً متمرداً، وهو يمزج الواقع الفرنسي الأليم بمغامرات أبطاله، وتأملاته الفلسفية بالأهوال والمخاطر، متسللاً دائماً، عبر أبسط حدث قصصي، ليقول مايريد أن يقوله في السياسة والدين والأخلاق.

ويبدو جلياً أن القالب الأدبي الذي صادف حظوة لدى فولتير في قصصه، هو قالب الرحلة المقرونة بترجمة حياة بطل من الأبطال. فهو يقص حياة هذا البطل، في نزهة عبر العالم: ضروب من الخطف والمتابعة والسحر، ومن جغرافيا خيالية، وأرواح، وحيوانات غريبة. وطلاسم، وأمور تهم عصره الحاضر، وأخرى مصدرها الإغراب، في أسلوب ماجن ساخر، محلى بالملح اللاذعة، وبالعبارات الحرة من كل قيد، وبالفصول القصار، وبالعنونات الحادة...[21]

والقصة، عند فولتير، لم تكن غاية تطلب لذاتها، وإنما وسيلة يبتغيها المفكر، ليصل بها إلى غرض من الأغراض الفلسفية، سواء أكان هذا الغرض متصلاً بما وراء الطبيعة أو بالنظام الاجتماعي أو السياسي أو الديني. فكان "يشعل النار في كل الأعداء"، من عقائد وأشخاص. يضعهم في الخيال الطيع المصور، كما في "زاديج" و"أميرة بابل"، وأحياناً يتتبع غاية ثابتة. ويقصد إلى البرهنة على فكرة أو إلى تنفيذها، كما في "ميكروميجا" و"جانووكولان"....[22].

ومادامت القصة، عند فولتير، وسيلة، وليست غاية، فمن الطبيعي أن يكون الأشخاص الذين تجري على أيديهم الأحداث وسائل لا غايات. فإذا عرض فولتير على القارئ شخصاً من الأشخاص الذين يعملون، أو يتأثرون في قصصه، فالذي يعنيه هو مايصدر عن هذا الشخص من قول أو عمل، ومايلمّ بهذا الشخص من حدث أو خطب، ومايكون لهذه الأقوال والأعمال والأحداث من أثر في حياة الناس...

---

(20) يرى بعض الدارسين أن المصادفة هي التي حملت فولتير على كتابة القصة، وذلك أن أصدقاءه في قصر (سيري) اخترعوا لعبة قوامها كتابة أحرف من الأبجدية على رقع متفرقة: يشير كل حرف منها إلى نوع من الكتابة الأدبية. ثم توضع الرقع في إناء، فيسحب كل واحد من الحاضرين رقعة: فإذا كان حرفها (ق) وجب عليه أن يكتب قصة. وإذا كان حرفها (م) مسرحية...
واتفق أن سحب فولتير -في إحدى السهرات- حرف (ق) فاضطر إلى أن يكتب قصة لأصدقائه.. وقد راقه هذا النوع من الأدب فأتبعها بقصص أخرى. ومن المعروف أنه كتب في قصر (سيري) "زاديج"، و"بابوك"، و"ميكروميجا"، و"سكرمنتادو".

(21) جستاف لانسون ، فولتير، 165.

(22) نفسه، 166.

وهذا يعني أن الأبطال، في قصص فولتير، رموز لأفكار معينة، (أبطال استمد المؤلف صورهم من المعاني التي قصد إليها وأراد التعبير عنها)[23].فهو يزج بأبطاله في مغامرات، ليس لها من هدف سوى أن يبدي رأيه بطريقة غير مباشرة في مجال من مجالات الحياة والفكر، وأن يفسح المجال لسخريته وانتقاده اللاذع. ومن أجل هذا، كان يعطي لبعض قصصه عنوانين: أحدهما اسم الشخصية–البطل (الرمز)، والآخر الفكرة التي يريد أن يعبر عنها، فقصة زاديج تسمى القدر. وقصة كانديد تسمى التفاؤل.

ولئن أعطى فولتير أهمية قصوى للأفكار والمعاني، فإنه لم يهمل الخيال الذي يعد عنصراً أساسياً من عناصر الفن القصصي (وهذه خصلة من الخصال التي تميز بها)، فهو لا يأخذ من الواقع سوى مايخدم هدفه، كما أنه لا يحفل بالزمان ولا المكان، ولا يحفل أحياناً بالمنطق، ولا يبالي بالجغرافيا والتاريخ: أميرة بابل– مثلاً– تعيش في أقدم العصور الإنسانية، قبل أن يوجد التاريخ؛ وهي –مع ذلك– تتخذ للتنقل وسائل، منها مايلائم الأساطير، ومنها مايلائم العصر الذي كان فولتير يعيش فيه، وهي تزور مدناً لم تنشأ إلا في عصور متأخرة، وتشهد أناساً بدائيين. أما البطل كانديد[24]، فيطوف هذا العالم العجيب ويتعرض لشتى المصائب والمحن، ويخلص منها بكل ما أوتي من فطنة، خالطاً الهزل بالجد، والمغامرة بالحكمة. نراه ينتقل من أمريكا إلى تركيا ومن إيطاليا إلى الجزائر بسرعة فائقة مذهلة، ويشاهد مدناً خيالية وأناساً لا يختلفون عن المجانين.

يمكن القول، إذن، أن فولتير يمزج، في قصصه، الواقع بالخرافة، والحياة بالخيال، دون أن يؤثر على الفكرة التي يريد عرضها على قرائه، بوصفه "يرفض تفوق الوهم على الحياة"[25]، وإنما يسعى إلى إصلاح المجتمع وتربيته، ونقد الفوضى في السياسة والدين والأخلاق.. وهذا يعني أن غاية المؤلف في توظيف الخيال هي البحث عن الأفكار المحكمة، والخضوع للفكرة الفلسفية التي يشف عنها العمل الأدبي، والتعبير عن الواقع الأليم الذي يئن منه البلد... فهو –في هذه القصص– فيلسوف يسخر الفن لخدمة الفكر، وناقد اجتماعي يرسم المجتمعات الخيالية لنقد عصره ومجتمعه وإبداء الرصين من دروسه.. نجده في "زاديج" مشغولاً بمسألتي "القضاء والقدر" و"العناية الإلهية"، ناعياً على الناس المخاتلة والتفاهة. وفي "**كانديد**" و"**الأبيض والأسود**" تشتد حملته على المؤسسات السياسية والدينية والقضائية... وفي "ميكروميجا" ينتقد الفلاسفة والمجتمع والعادات المتهورة.

وفولتير، شأنه شأن لوساج، مولع بالأخلاق أكثر من ولوعه بالتحليل النفسي، وهو يستفيد من علم النفس فيما يخص تكوين أناس طيبين.. وهو فنان أكثر منه عالم النفس، ومن هذا الطريق وحده أغنى نفسية شخصياته... فكل صورة من صور هذه الشخصيات متحركة، وعلى حسب ما يريد هو، تسلك المسلك المعبر عن تطلعها الدائم إلى السعادة.. وتحمل كل منها سمة الحالة الخاصة بها، أو

[23] قد يكون بعض أبطاله رموزاً تمثل الشقاق، والتعصب، والجهل... وقد تكون رموزاً لرجال الدين والملوك والأشراف... أما بطل القصة الرئيس (زاديج- كانديد، بابوك)، فيمثل، في الأغلب الأعم، شخصية فولتير نفسه.

[24] نالت قصة كانديد نجاحاً باهراً، وانتشرت بسرعة هائلة، وأعيد طبعها باستمرار، حتى أنه وجد لها ثلاث عشرة طبعة في سنة 1759.

[25] ر.م.أ لبيرس، تاريخ الرواية الحديثة 216.

لهجة الأمة التي هي منها..."[26].

ومن الملاحظ، أن فولتير قد علق، في قصصه، أهمية كبرى على العنصر الشرقي[27]، ممّا دفع بعض النقاد إلى اعتبار قلبه يميل نحو الشرق. وقد اعترف هو نفسه أنه مدين لهذا "الشرق العظيم" الذي علمه دروساً في الفلسفة والحكمة، وزوده بكل الوسائل والأساليب التي سمحت له أن ينظر إلى الكون بنزاهة وموضوعية...

وفي الحقيقة، أن الشرق يشكل –عند هذا المفكر– أداة لنقد السياسة والمجتمع والأخلاق، وعالماً بناه ليعبئ فيه آماله في التطور والتقدم، فهو لم يعن به –إلى هذه الدرجة– إلا ليخدم أفكاره وبرنامجه الفلسفي الذي طالما عمل على بثه وإذاعته في الأوساط الشعبية. فأنت تجده يختفي وراء المشاهد الشرقية، والكائنات الغريبة الشاذة، والأسفار الطويلة، ليعبر بكل حرية وطلاقة عن أفكاره وتأملاته، وليجسد مايريد أن يقوله لقرائه، في صور حية رائعة. وهذا يعني أن فولتير لم يجد إطاراً أجمل من الإطار الشرقي، ليصب فيه أفكاره وتأملاته، وأن رحلات أبطاله الوهمية من الغرب إلى الشرق تستهدف أساساً نقد المجتمع الفرنسي وبث الأفكار التنويرية الجديدة.

والملفت للنظر: أن في كل قصة من قصصه الشرقية[28]، موضوعاً فلسفياً معيناً، أو مجموعة قضايا فلسفية، يربط بينها المفكر ربطاً محكماً. ولئن كانت أحداث قصصه تجري بسرعة، وتستخدم كذريعة لتوجيه النقد إلى المؤسسات ونشر "الفكر الجديد"، فإن أبطاله الشرقيين الذين ينتمون إلى أوساط اجتماعية مختلفة (ملوك وأمراء، فلاسفة، حرفيون...) يطوفون في عالمهم العجيب ويتعرضون لشتى المصائب: يتألمون فينعمون بقدرهم ويفلسفونه، يساعدون الناس فيجزون شراً بما قدموا من خير، ويرتكبون شراً فيكافأون شرفاً ومالاً، نراهم يرقصون في الوجود الإنساني، وكأنهم دمى مشدودة إلى أصابع فولتير، يحركها كيفما شاء...

ولابد من الإشارة –هنا– إلى أن فولتير لم يسافر يوماً إلى منطقة من مناطق الشرق (لم يزره ولم يلمسه)، وإنما تعرف عليه، وشكل صورة عنه، من خلال مجموعة من المصادر والمراجع التي أثرت فيه أيما تأثير إذ مكنته من فهمه واستيعابه، وبالتالي توظيفه في أهم أعماله الفكرية والأدبية[29] "خصص له مجالاً واسعاً في موسوعته التاريخية "**مقالات في العادات**"، واستعان به في مسرحياته

---

[26] جستاف لانسون، م.س، 168.

[27] إن قصص فولتير يكاد أن يكون بجملته قصصاً شرقياً، أي تجري أحداثه في بلاد شرقية وأبطاله شرقيون...

[28] قصص فولتير الشرقية كثيرة، نذكر منها: زاديج أو القدر 1748، بابك والفقهاء 1750، أسفار سكرمنتادو 1756، حكاية براهمهني طيب 1761، مغامرات هندية 1766، أميرة بابل 1786، الثور الأبيض 1774، كوسي سانتا 1784.

[29] هذه قائمة بعناوين المؤلفات التي ساعدته على فهم الشرق:
- مكتبة هربلو الشرقية (1697) وهي مكتبة واسعة لما في الشرق من فلسفة وأدب.
- كتب الرحلات إلى الشرق، لاسيما "رحلات" تافرني وشاردان وبرنيي.
- وصف الصين للأستاذ ب. دي هلد (1735).
- القرآن الكريم : (ترجمة دي ري 1647)، ولقد اعترف أنه اطلّع عليها عدة مرات.
-رسائل وتقارير المبشرين الذين أقاموا في مناطق شرقية مختلفة.
- التاريخ القديم للمصريين، تأليف رولان 1730.

ومن المعروف، أن فولتير اطلع على "**ألف ليلة وليلة**" وتأثر بها أيما تأثر. ولقد اعترف هو نفسه، في عدة مناسبات، أنه لم يصبح قاصاً إلاّ بعد أن قرأ "**ليالي شهرزاد**" أربع عشرة مرّة قراءات متأنية واعية، لكونه وجد فيها مادّة للسرد القصصي لا تنضب، ومضامين إنسانية غزيرة، وأساليب فنية جديدة[30]. فمن منا جال في خاطره، أنّ "الليالي" تشكل مصدراً أساسياً لرائعته "زاديج أو القدر"، ومن منّا فكر أن قصة "**الحمال الأعور**" مقتبسة من حكاية "**الحمال والبنات الثلاث؟**" ومن كان يعتقد أن قصة "**أميرة بابل**" مستلهمة من الحكايات الشهرزادية؟

لا عجب، إذن، أن تعطينا بعض قصص فولتير الفكرة على أنها فصول من كتاب "ألف ليلة وليلة"، كساها المفكر بردائه المعروف، ورتبها بذوقه الخاص حتى تخدم أفكاره وميوله ورغباته: فقصص مثل "**العالم كما يسير**"، و"**زاديج أو القدر**"، و"**الثور الأبيض**" قطع مستلة من حكايات شهرزاد، اشتملت على نزعاتها وحفلاتها وقيمها، وقد ضمنها فولتير فلسفته ونقده السياسي والاجتماعي، ولوّنها بريشته الرائعة، ويبدو "أن اهتمام هذا المفكر بألف ليلة وليلة- وهو من أعظم من أعادوا صياغة حكاياتها- لم ينصب على عالم السحر والأحلام، مثلما انصب اهتمام جوته، بل تركز على الجانب الأسطوري، بوصفه رداء شاع استعماله آنذاك في الحكايات التربوية. لقد كان الرجل يعمل من أجل برنامجه الفلسفي. وكان غرضه من الاستعانة بشهرزاد هو تجسيد تعاليمه الأخلاقية بواسطة الحكايات، وبهذه النظرة كان رائداً في فن الحكاية، وهي نظرة تقف على النقيض من نظرة جوته...[31]

وخلاصة القول، إن فولتير قد أسهم بقسم وافر في خدمة الفن القصصي الفرنسي في القرن الثامن عشر، نفخ فيه روحاً جديدة هي الروح الفولتيرية الحكيمة الجادة، واتخذ منه وسيلة لبث فلسفته التنويرية. ومن المعروف أن أسلوبه -الذي يتسم بالتدفق والصقل والبساطة- قد أمسى مثلاً أعلى يطمح إليه الأدباء في فرنسا وخارجها: فهذا أناتول فرانس يحاول أن يقلده في كتاباته، وذاك بيرون يحتذيه في تهكمه وسخريته، وأولئك كتاب وأدباء يطمحون أن يقوموا، في أوطانهم، بالدور الأدبي والفكري نفسه الذي قام به فولتير في فرنسا.

فولتير مسرحياً:

يعد النصف الثاني من القرن السابع عشر - في رأي مؤرخي الأدب الفرنسي - العصر الذهبي للمذهب الكلاسيكي الجديد في فرنسا، وهي الفترة التي حكم فيها لويس الرابع عشر (الملك الشمس)، راعي الآداب والفنون، وموجه الحياة الفكرية في عصره، ورجل السياسة الذي قهر الأعداء في الخارج وفرض الاستقرار في كل أنحاء البلاد[32].

(30) ترجم المستشرق الفرنسي أنطوان جالان "**ألف ليلة وليلة**" إلى اللغة الفرنسية في بداية القرن الثامن عشر (1704- 1717)... وقد نالت هذه الترجمة نجاحاً باهراً وراجت في كل أنحاء فرنسا....

(31) كاترينا مومسن، جوته، وألف ليلة وليلة، ترجمة أحمد حمو، 411.

(32) CF . P. GAXOTTE, LA FRANCE DE LOUIS XIV.

ومما لاشك فيه أن هذا الأدب الكلاسيكي لم يكن سوى نتاج أرستقراطي. إذ فرض ذوق الطبقة العليا نفسه على مجالات الحياة المختلفة، وأصبحت فرساي (عاصمة الأرستقراطية) النموذج الفني الأمثل (لما امتازت به من فخامة وتناسب). أما الأدباء الكلاسيكيون فلقد كانوا يلبون رغبات الطبقة الأرستقراطية التي لا تريد أن ترى فيما تقرأ أو تشاهد سوى أفكارها وأحلامها، لذلك: "كان الشعب محذوفاً عملياً من مجال التصوير الفني... لم يفسحوا له مجالاً لأن الأمور الخطيرة المتعلقة بالحياة السياسية وإدارة شؤون الدولة والحرب كانت مرتبطة بأعمال الملوك والقادة... فهم –في نظر الكلاسيكيين– صانعو التاريخ والأناس الذين يتجسد فيهم الرائع[33].

ومن المعروف أن الأدب الكلاسيكي كان أدباً عقلياً، يهتم أساساً بتصوير وتحليل الأفكار العظيمة، والبحث عن الحقيقة في معناها العام، واقتفاء أثر الماضي في كل شيء... وليس غريباً أن تختفي العواطف العارمة في هذه الفترة التي ساد فيها المنطق وعبادة النظام المطلق، لأن ماكان يبحث عنه هو الدقة وفرض الذوق الملكي والقيم الأرستقراطية والعناية الفائقة بالشكل والأسلوب[34].

ومن المعروف أيضاً، أن الأدب الكلاسيكي في فرنسا بدأ ينهار في أوائل القرن الثامن عشر، وذلك نتيجة للصراعات المتعددة والمعقدة التي عاشتها البلاد. فلقد كان طبيعياً أن ينبذ الجمهور الفرنسي أدباً عمر طويلاً، وخدم دوماً تطلعات الأرستقراطيين وتمحور حول قواعد ثابتة لا تقبل المناقشة والحوار. ولاشك في "أن النظرية القائلة إن كثرة الضغط تولد الانفجار تصدق كل الصدق على الكلاسيكية الجديدة (في أوائل عصر التنوير)، إذ كان من نتيجة التأكيد القوي والمستمر على ضرورة التقيد بالقواعد الكلاسيكية، ظهور اتجاه مضاد يتمثل في الميل إلى تحقيق المزايا الخيالية في الأعمال الأدبية، والبحث عن العاطفة والجمال والسحر والخرافة، بدلاً من العقل الذي سيطر أمداً طويلاً وقيد الأدب بأغلاله[35].

لقد كان كل شيء في النصف الأول من القرن الثامن عشر، يوحي بالانحلال: السلطة الملكية المطلقة، القيم الأرستقراطية العتيدة، التقاليد والمعتقدات والمفاهيم القديمة... وعلى الرغم من اشتداد الصراع في كافة المستويات، وسيطرة المجددين على الحياة الثقافية، ظل بعض الأدباء والنقاد متشبثين بالكلاسيكية، وقواعدها، عاملين –باستمرار– على فرض الذوق الكلاسيكي وتبجيل الأدب القديم...والعجيب في الأمر أن فولتير نفسه– رائد التنوير وحامل لواء التحرر– قد جمد على قاعدة الوحدات والفصل بين الأنواع، وظل –أمداً من الزمن– يؤيد قواعد الكلاسيكية ويعمل على تطبيقها.

واحترام فولتير للمبادئ التي سنها بوالو واضح في أكثر من نص مسرحي، ويكفي أن نذكر هنا

---

(33) م. أفسيا نيكوف وز. سمير نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، 144.

(34) لقد عرض بوالو، مقعد الكلاسيكية الجديدة، في كتابه الشهير "فن الشعر"(1674)، أهم معتقدات هذا المذهب، نذكر منها:
- المراعاة الصارمة لبدأ الوحدات الثلاث.
- الاعتماد على الأدب القديم وخصوصاً الأدب الروماني.
- الاهتمام بالشكل والأناقة والصقل.
- عبادة العقل وتجنب متاهات المشاعر الفردية.

(35) عبد الحكيم حسان، الكلاسيكية ، 208.

"**أوديب**" OEDIPE 1718 ، "**بريتس**" BRUTUS 1730 ، "**إريفيل**" ERIPHYLE 1735 ، وغيرها. فهو لم يخرج –في أغلب الحالات– عن إطار الوحدات الثلاث، وحصر أدوار البطولة في الرجال العظماء، صانعي التاريخ والأمجاد (الملوك – الأمراء– القادة)، واهتم كثيراً بتحليل الأفكار الإنسانية النبيلة (الوطنية، الواجب، الشجاعة، التسامح)، والميل إلى الأسلوب الشاعري المصقول...

هذا الكلام يعني أن فولتير ظل –ردحاً من الزمن– يسير على خطى راسين وكورني، ويؤيد قواعد الكلاسيكية نظرياً وعملياً، لأن ماكان يهمه هو خدمة الذوق الرفيع والعناية المفرطة بالشكل والأسلوب. ولقد استطاع –فعلاً– أن يكتب العديد من المسرحيات الناجحة[36] (التي صفق لها الجمهور طويلاً):"كان ذكاؤه يظهره بمظهر الأصالة، ويعينه على إخراج نصوص مسرحية مقبولة ذات نمط تقليدي، يضفي عليها نوعاً من الجدة..."[37].

ويبدو أن فولتير لم يراجع موقفه من بعض المبادئ الكلاسيكية إلا بعد عودته من إنجلترا، إذ من المعروف أنه تأثر –أثناء إقامته في لندن التي دامت ثلاث سنوات– بالمسرح الإنجليزي، وخصوصاً بمسرحيات شكسبير الرائعة: شاهد على الخشبة "يوليوس قيصر"[38]. و"هاملت" وغيرهما... وهكذا ازداد عقله تفتحاً بازدياد اهتمامه بالأدب الإنجليزي، ودخلت مرونة على اتجاهاته ومفاهيمه التقليدية.

ولقد حاول –فعلاً– بعد عودته من منفاه الإنجليزي أن يجدد "المسرحية الفرنسية" خصوصاً على مستوى المضمون: استقى موضوعات أهم مآسيه، التي كتبها بعد 1731، من مدنيات مختلفة (غير المدنيتين اليونانية والرومانية)[39]...كان يريد أن ينقل قراءه ومشاهديه إلى مناطق بعيدة ليروا فيها مشاهد متنوعة ومثيرة، ويدركوا ما لأهلها من طباع وخصال، نراه في "زايير" 1732، التي تدور أحداثها في بلاد الشام، يحلل أثر "الحروب الصليبية" على الشعوب التي شاركت فيها[40]، وفي "**محمد**" 1742، التي تنقل المشاهد إلى مكة المكرمة، ينتقد تعصب الكنيسة وسلوك رجال الدين المسيحيين[41]، وفي "**سميراميس**" يصور جانباً من الحضارة البابلية، مبيناً الأسباب التي أدت إلى

---

(36) يمكن أن نضيف، إلى جانب المسرحيات المشار إليها أعلاه: "عذراء أورليان" LAPUCELLE D'ORLEANS وأوريستا ORESTE ، وروما سالمة ROME SAUVEE.

(37) عبد الحكيم حسان ، م.س.285.

(38) إن مسرحية مثل "يوليوس قيصر" لشكسبير التي يهلك فيها الأبطال النبلاء، أمام النظارة، ويظهر فيها شبح قيصر مرئياً مسموعاً، وينتقل فيها كذلك العمل المسرحي من روما إلى فيليبي... لابد أن تؤثر -بشكل أو بآخر- في فولتير، وتدفعه إلى مراجعة مواقفه من القواعد الكلاسيكية.

(39) لئن كان الكلاسيكيون الفرنسيون يتخذون موضوعات مآسيهم وملاهيهم من الأدبين اليوناني والروماني، فإن فولتير قد دعا إلى الالتفات نحو الحضارات الإنسانية التي لم تستغل مسرحياً من قبل (الشرق- أفريقيا- أمريكا...).

(40) - كتب "زايير" من أجل وضع حد للحملة الصليبية ضد الإسلام وإنصاف المسلمين الذين ظلمهم التاريخ المسيحي، وتدور أحداث هذه المسرحية في القدس، وأبطالها مسلمون ومسيحيون جمعتهم أهداف متعددة (حرب، سلم، حب، غيرة...)

(41) يبدو أنه كتب "محمد" لإبراز وجه الإسلام المشرق، ويرى الدارسون أن فولتير قد بذل جهداً -في نصوصه المسرحية- لإبراز الدور الحضاري الذي لعبه الإسلام على الصعيد التاريخي

انهيارها.[42] وفي "**يتيم الصين**" 1755، التي يفعمها بأفكار التسامح الديني، يتيح للمشاهد أن يعيش في أجواء غرائبية جديدة...

والملفت للنظر أن فولتير كان يبث في مسرحياته أهم أفكاره التنويرية، فهو يتسلل دائماً – عبر نصوصه– من أجل التعبير عن آرائه، كان هدفه يتمثل في تخليص الإنسان الفرنسي من الجهل والخرافة، ووضعه في وعي من ذاته يجعله ينظر إلى الحياة نظرة موضوعية، تساعده في بناء المجتمع المنشود. فليس غريباً، إذن، أن نجده "يقوم ببعض الأدوار الأساسية في مسرحياته مركزاً على القضايا الأساسية، عاملاً على جذب انتباه المشاهد إلى أقواله وأفعاله"[43].

والملفت للنظر أيضاً أن فولتير كثيراً ماكان يدعو في مسرحياته إلى ثلم شوكة التعصب، منادياً بحرية التعبير في كل أمور الحياة (السياسية، الدين، الفكر....). ولئن تهجم –في مآسيه– على النظام الكنسي، فذلك لارتباطه بالتزمت والقسوة والهوس[44]. فهو يرى أن المسيحية عارضت –عبر التاريخ– الطبيعة والمنطق، ونصحت بالخنوع والخضوع، ومارست الإرهاب ضد كل رأي جديد. أما رجال الدين فهم– في نظره– عبارة عن مشعوذين انجرفوا وراء البذخ والترف، واستعملوا كل المعتقدات الوهمية لخداع الشعوب، وأهملوا واجباتهم الحقيقية...

يمكن القول، إذن، أن عنصر التجديد للمسرحية الفولتيرية لا يتمثل في تطوير الأبنية القديمة، بل في صياغة موضوعات جديدة وإبراز مفاسد المجتمع وعيوبه. ولابد من الاعتراف أن فولتير قد استطاع على الرغم من تذبذبه بين القديم والجديد[45]، أن يقدم مسرحيات قيمة (ناجحة فنياً)، وأن يجعل من هذا النوع نداءً إلى الإنسانية جمعاء، بدون التمييز بين الطبقات الاجتماعية أو الحضارية البشرية...

وفي الحقيقة إن فولتير اتخذ الأدب (بكل أنواعه)، وسيلة لتحقيق غرض عملي: نشر الأفكار الجديدة (استبدال الأنوار الكاشفة بالظلام). لقد كان هذا الفيلسوف –الأديب– الذي حمل لواء التجديد في وقت مبكر– يريد تشييد البناء الضخم الذي تسكن فيه الإنسانية المستنيرة. كان جريئاً وشجاعاً... واستطاع أن يبدد الظلام.

■

والتنويه بتقاليد المسلمين وعاداتهم، وأهمية تآزرهم وإخائهم. لمزيد من التفاصيل ينظر: D.JAWAD HADIDI , VOLTAIRE ET L'ISLAM.,

(42) سمير اميس : عمل مسرحي حاول صاحبه إبراز وجه حضارة قديمة كان الفرنسيون يجهلون كل شيء عن موقعها وأهميتها.. ولقد استعان فولتير في تأليفها بالمصادر التاريخية وبما حققته الدراسات الآشورية من نتائج ملموسة. أما بطلتها فهي "ملكة بابل ومنشئة البساتين المعلقة....".

(43) R . POMEAU, VOLTAIRE PAR LUI - MEME, 17.

(44) كانت فرنسا، في القرن الثامن عشر، خاضعة لكنيسة متعصبة ومتزمتة، ولم يطق الفرنسيون- على وجه العموم- هذا الوضع، فظهرت روح تذمر شديد بين المثقفين ضد النظام الكنسي... وكان فولتير على رأس المتذمرين المتمردين، فلما عاد من إنجلترا بث الكثير من الانتقاد للكنيسة في أعماله المسرحية والقصصية، ولم ينفك عن كفاحه ضد الكنيسة حتى وفاته.

(45) لقد حاول فولتير أن يعترض على بعض القواعد الكلاسيكية في عدد قليل من مسرحياته. خرج -مثلاً- على وحدة الزمن في "موت قيصر"، وأظهر الأشباح في وضح النهار في "سمير اميس" وهذا يعني أنه كان مؤهلاً للتجريب.....

■ مراجع البحث ومصادره:

أوفسيانيكوف (م) وسمير نوفا (ز)، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة باسم السقا، بيروت، دار الفارابي، ط2، 1979.

-حسان (عبد الحكيم)، الكلاسيكية، القاهرة، دار المعارف، ط2، 1979.

-فولتير (ف.م)، القدر -قصة شرقية- ترجمة: طه حسين، بيروت، دار العلم للملايين 1960.

-لانسون (جوستاف)، فولتير، ترجمة غنيمي هلال، القاهرة، مطبعة أطلس، 1962.

-مومسن (كاترينا)، جوته، وألف ليلة وليلة، ترجمة أحمد حمو، دمشق، مطبوعات وزارة التعليم العالي، ط1، 1980.

BOILEAU (N) , ART POETIQUE, PARIS , GALLIMARD,1940.

GAXOTTE (P) , LA FRANCE DE LOUIS XIV, PARIS , HACHETTE , 1964.

HADIDI (D) , VOLTAIRE ET L'ISLAM, PARIS , P, O, 1974.

MAUROIS, (A) , VOLTAIRE, PARIS , HACHETTE , 1906.

NAVES(R) VOLTAIRE: L'HOMME ET L,OEUVRE,PARIS, HATIER, 1942.

POMEAU (R), VOLTAIRE, PAR LUI-MEME, PARIS SEUIL , 1955.

VOLTAIRE, (F, M, A), ROMAN , CONTES, MELANGES, PARIS, LIBRAIRIE, GLE , 1972.

CONTES ET ROMANS , PARIS, F. ROCHES, 1930.

OEUVRES CRITIQUES ET POETIQUES, PARIS, LAROUSSE, 1937.

CORRESPONDANCES, PARIS, GALLIMARD, 1965.

■■■

رواية(نوسترومو) لصاحبها جوزيف كونراد

■مؤلفة المقالة: إيلوزا ناب هاي

■ ترجمة: د. إبراهيم السماعيل

في عام 1907 كتب"جوزيف كونراد" إلى وكيله الأدبي" ج.ب. بنكر" بأنّ "الرأي العام يدور حول مسائل الحرب والسلام والعمل". وأضاف قائلاً: إنّه يخطط"لمعالجة تلك الموضوعات... من وجهة نظر حديثة" (رسائل، الجزء الثالث، الصفحتان 439 و 440). على كل حال، كانت هذه المسائل قد أصبحت موضوعه عندما كتب(نوسترومو) قبل أربع سنوات، وقد استمرت تشغل باله إلى نهاية حياته. ظهرت علاقات العمل بشكل كبير في أعماله حتى قبل ذلك منذ عام 1897 عندما قدّمت رواية(زنجي نارسيسوس) وقصص بحرّية أخرى، قباطنة بحريين مثل"ألستون" و"مارلو" في أفريقيا، وهم يوجهون أحياناً بحارتهم وضباطهم المرؤوسين المتمردين. إنّ رواية(نوسترومو) هي الأولى التي تقدّم الموضوع الحديث الآخر وهو موضوع الحرب والسلام الذي ينقلب ليعني"لـ كونراد" الثورة ونتائجها في عالم ما بعد الاستعمار. إنّ القراء لأجيال عدّة أوجدوا علاقة بين رواية تولستوي(الحرب والسلام) عام 1869 ورواية"كونراد" (نوسترومو). لعلّ الرواية الروسية لم تكن نموذجاً مدروساً ومع ذلك فأوجه الشبه كثيرة كالنطاق الواسع للتاريخ الذي تعيد الروايتان تمثيله، الاحتفال بصد الأمّة للجيش الغازي، والحبكات المتعددة وتواريخ العائلة التي تركز على إقامة الزيجات وأسباب نجاحها أو فشلها. تتكون العائلات في(نوسترومو) من الكولديين والديكوديين والإفيلونيين وكلّهم أجانب أي مواطنون من أمريكا الجنوبية متحدرون من أصل أوربي، وهناك عائلة رابعة هم الفيوليون الإيطاليون، الذين يعتبرون"نوسترومو" بطل الرواية مثل ابنهم. إنَّ (نوسترومو) هي أيضاً مثل رواية"تولستوي" من حيث أنّها قصة مبنية بحرب الأفكار، وخاصة فكرة التصميم التاريخي مقابل الحرية الفردية. لكن بينما يكون التاريخ محكوماً بإرادات فردية في رواية(الحرب والسلام) نجد أنّ استقلالية الممثلين في(نوسترومو) عُتّم عليها بقوة في التاريخ فلم يكن لهم إلاّ القليل من السلطان عليها، إنّها قوة الفضة. وعلى العكس من رواية"تولستوي" فإنّ رواية"كونراد" حديثة من حيث أنّ منظورها التاريخي هو استهزائي وكئيب أكثر من كونه بطولياً ومنتصراً. ويمكن أن نتساءل عجباً هل كانت(نوسترومو) بحق أوّل كتابة"لكونراد" ضد الروايات الروسية التي كرهها كما سيفعل ثانية في روايته المعادية"لديستوفسكي" وهي رواية(تحت الأنظار الغربية). لقد أحبط وكان عليه أن يتنافس مع

الأدب الروسي بسبب الجنون المتزايد بالرواية الروسية في إنكلترا في ذلك الوقت، وهذا كان دائماً الأكثر إزعاجاً له بسبب أنّ المترجم الإنكليزي الرئيس لتلك الأعمال الروائية كانت"كونستانس كارنيت" زوجة صديقه"ادوارد".

وكما أثبت"جون هالفيرسون" و"إيان وات"، وتبعاً لملاحظات من"تعليق المؤلف"، كان لدى"كونراد" إحساس بأنّ لديه قصة يجب أن يرويها قبل أخذ شرارته الأولى من قصة بحّار إيطالي ذكي سرق مركباً مملوءاً بالفضة خارج شاطئ أمريكا الجنوبية("نوسترومو" الأصلي"، الصفحات 49-52). مع أنّ "كلودن ليساج" قد أثبت بشكل مقنع أن"كونراد" استخدم ذكرياته عن موانئ قرب مرسيليا بوصفها موقعاً لرواية(نوسترومو)، وتظهر أسبابه العديدة لوضع القصة في أمريكا اللاتينية جلية في رسائله إلى"كانينكهام كرايام" منذ عام 1898. حينها وفيما بعد، كتب"كونراد" إلى صديقه السكوتلندي الإسباني(الذي اكتشف بشكل كبير القارة) غاضباً بسبب نشوء إمبريالية الولايات المتحدة في الفيلبين والبحر الكاريبي(رسائل، الجزء الثاني، ص 60، والجزء الثالث، ص 102). ثمّة تواريخ وسير ذاتية متنوعة"لكاريبالدي" أمدّت"كونراد" بكثير من مواد الرواية عن الأوربيين في أمريكا اللاتينية، بينما زوّده"كانينكهام كرايام" بالوثائق عن التاريخ وشعوب البلدان، وقام"كونراد" بزيارة مكتبة لندن من أجل مواده(1). كانت(نوسترومو) الرواية الأولى التي كتبها"كونراد" من تجربته الشخصية الضحلة، والأولى التي كانت فيها قراءته النهمة دعامته الأساسية.

ومع(نوسترومو) تحوّل"كونراد" من ذكرياته بوصفه بحّاراً في أرخبيل الملايو وأفريقيا إلى الكتابة عن نصف الكرة الغربي حيث كان هناك لعدة أسابيع عندما كان في السابعة عشرة والثامنة عشرة من عمره، يقوم بثلاث رحلات إلى الموانئ الكاريبية وفنزويلا في عام 1875 و 1876. وقد حررت حروب الاستقلال أغلب هذه المناطق من أسبانيا وتفجرت ثورات ما بعد الاستقلال حينما كان "كونراد" هناك. لقد ادّعى مؤخراً أكثر من مرة بأنّه ساعد زميلاً بحّاراً كورسيكياً("دومنيكي سيرفوني"، نموذج عن"نوسترومو") في حمل البنادق لقضية التمرد في كولومبيا("فان مارلي"، "القانوني وغير القانوني"، الصفحات 92- 111). وشحذت ذكريات الطفولة في أمريكا اللاتينية اهتمامه. باعتباره طفلاً ابن خمس سنوات فقد اطّلع بالتاريخ الدرامي والاستغلال المأساوي لتلك القارة في كتاب هدية بعنوان[ملائكة الأرض، مجسدين بفضائلهم وأعمالهم العظيمة]. يتضمن الكتاب من بين الرجال والنساء الأقل شهرة حياة"كولومبو" والقديس الدومينيكي"بارتولوم دي لاس كاساس"(1474- 1566) الذي نسج يوميات"كولومبو" وأمضى سنوات يكتب لإسبانيا من أمريكا اللاتينية، معترضاً على معاملة الإسبان للهنود. بينما كان يكتب(نوسترومو) تذكّر"كونراد" روح"لاس كاساس" (رسائل، الجزء الثالث، ص 102).

العديد من القراء، وضمناً"تيري إيكلتون" و"إدوارد سعيد" و"فريدريك جيمسون" أفردوا موضوع الإمبريالية على أنّه المركز الرئيسي في(نوسترومو). ومع هذا فالامبريالية هي قضية أقل بكثير من مسرحية الإيديولوجيات الثورية المتناقضة التي بدأت وقفزت من داخل الجمهورية الخيالية كوستكوانا. بينما تشير دراسة"م. سي. برادبروك" الكلاسيكية"لكونراد" إلى أنّ"الثورة والثورة المضادة.... هما مركز الكتاب" [(جوزيف كونراد: العبقرية البولندية لإنكلترا)، ص 45]. أخذ النقاد الحديثون بوضوح وجهات نظرهم من الرواية بأقل مما أخذوه من الماركسية التي انتشرت في الدوائر الرسمية منذ الستينات من القرن العشرين. إنّ الإمبريالية التي هي"فتح الأرض" بوسائل متعددة، كانت موضوع"كونراد" الصريح

في رواية(قلب الظلام). يقول"إدوارد سعيد" عن(نوسترومو) إنّه يرى فيها ما يسمى"بالجبروت الأبوي للإمبريالية" بصفتها موضوعاً للرواية، ووجهة نظر"كونراد" في الرواية("من خلال عيون غير المتكلمين بالإسبانية"، ص 70). يركّز"سعيد" على المشروع الإمبريالي بشكل إفرادي، ويقول إنَّ (نوسترومو) تنتقده وتعيد إنتاجه، وبهذا يستهدف"كونراد" كثيراً بسهم سامّ. وبمجادلته بأنّ"كونراد" يركّز على البيض في كوستكوانا ويفشل بالسماح للفعالية المحليّة الفعليّة، يسلك"سعيد" الطريق الذي جعله"شنوا اتشيبي" مشهوراً في نقده لـ(قلب الظلام) عام 1975. ومثل"اتشيبي" يحمّل"سعيد" "كونراد" المسؤولية في أنّه عندما"يوجد شيء محلي للوصف" يجعله"كونراد" "فاسداً بشكل لا يمكن التعبير عنه، ومنحطاً ولا سبيل إلى إصلاحه. " ("صورة أفريقيا"، ص 72).

إذا عرّفنا كلمة(محلّي) بدقة فهذا يمكن أن يشير إلى هنود الرواية الذين ترى حياتهم فقيرة مثقلة مستغلة وهادئة تماماً كما كانت الحال تاريخياً في منطقتهم. ولكنّ هنود"كونراد" ليسوا فاسدين أو منحطين. وهناك عدد من شخصياته الهجينة يناسب هذا الوصف، وعلى كل حال، يوجد بينهم عدد من الرجال والنساء يستحقون الإعجاب، مثل"هيرنانديز" البطل، و"دون بيبي" وعائلات عمال المنجم الذين يشرف عليهم. الإمبرياليان الوحيدان اللذان يشير إليهم النقاد المحدثون هما الممول الأمريكي البغيض"هولرويد" ومدير السكك الحديدية، "السيرجون" الذي لديه مخططات إمبريالية مكشوفة في البلاد. ومع هذا يشكل هذان الرجلان تهديداً من بعيد وهما ليسا شخصيتين رئيسيتين. إنهما، بحسب قراءتي، هامان بشكل رئيسي لكي يثبتوا مدى تورط الشخصيات الرئيسية مثل" تشارلز كولد" وزوجته في الفوائد الأجنبية بالرغم من آمالهم الأصلية لوضع كوستكوانا على طريق ديمقراطي مملوء بالرفاهية ومستقل. ويُقدّم"كولد" بإصرار على أنّه كوستكواني محلّي، وعائلته كانت تسكن المنطقة لأجيال متعددة. ليس له روابط أو اهتمامات في أقطار أخرى مع أنّه اختار كأجداده امرأة إنكليزية تربّت في إيطاليا زوجة له. وبوصفه ممثلاً رئيسياً في الرواية نراه ثورياً بنفس القدر الذي يتمتع به الإخوة"المونتيريون" الهجناء. إنّ هدفه من إعادة فتح منجم عائلة"كولد" للفضة هو تغيير تاريخ طويل من الأنظمة المتوحشة في بلده، وذلك باستخدام منجم الفضة الموروث ومقدراته بصفته مهندس مناجم لخلق الرفاهية والشروط الجيدة لحكومة جيدة.

إنّ الشخصيتين الأخريين الرئيسيتين في الرواية هما أيضاً من البيض وهما محليتان بنفس القدر مع أنّ"ديكود" المفرنس والبحار الإيطالي الشرفي"نوسترومو" الذي مثله مثل"الكولديين" بريئان من المخططات الإمبريالية. و"هولرويد" باني الإمبريالية الأكثر خطورة لا يقوم بأيّة محاولة للسيطرة على المنجم خلال الرواية، ولكن"كولد" وزوجته قُدّر عليهما أن يبقيا وحيدين مع نهاية القصة، بينما كان اللصوص خارج(بيت الخزينة) المعرّض للهجوم في سولاكو، ومن ضمنهم"هولرويد" يستعدون للقيام بضربة. وقد قامت الثورات حتى الآن في الرواية بسبب الطمع-كما في ثورة الأخوين"مونتيرو"- أو بالإيمان القائم على الفوائد المادية- كما حصل مع"الكولديين" ومع ذلك لم تستطع تأمين السلام العادل الذي يصبو إليه الشعب.

يبدأ"كونراد" (نوسترومو) بقصة فولكلورية احتفظ بها الشعب حيّة في كوستكوانا وهي

قصة"بحاريْن جوالين– أمريكيين لكنهما قد يكونان من غير متكلمي الإسبانية"، وقد أقنعا هندياً"مقامراً وعديم الفائدة" ليساعدهما على إيجاد الكنز المنحوس الذي يقبع في جرف مهجور("نوسترومو" ص 4). وعندما يوجد الكنز يسقط الرجلان الأبيضان العاقان تحت سحر الكنز وقد قدّر عليهما أن يراقباه إلى الأبد. والهندي البائس، الذي دبّرت زوجته بعض القدّاسات لتقال على روحه، "كان من المحتمل أن يسمح له بالموت... مسيحياً لو أنّه تطّهر وأعتق" (ص5)، وتزوّد الخرافة العمل بإطار مجازي لأنّ هاجس الفضة تملّك صاحبي الشخصيتين الرئيسيتين اللذين لا يتكلمان الإسبانية"كولد" و"نوسترومو"(2).

وكلّما تطورت الرواية نجد"كولد" وزوجته الجديدة"إميليا" يتحديان الحظر الذي وضعه الأب ضد إعادة تشغيل المنجم ويدّعيان ثروة"كولد" الموروثة لنفسهما لاستخدامها في إنهاء سلسلة الثورات المضنية والثورات المضادة والفترات الفاصلة المرعبة التي حكمت الأرض منذ أن طرد الفاتحون الإسبان منذ ثلاثة أو أربعة أجيال خلت. ويثبت في النهاية أنّ الثورة النبيلة التي يتصورها"كولد" يمكن أن تضيف إلى السلسلة المشؤومة ثورة أخرى حاملة النتيجة المتوقعة في نهاية الرواية وستأتي باسم الشعب وستكون أكبر من هجوم إمبريالي واحد وبلا رحمة كأيّ هجوم إسباني.

تسبر العديد من أعمال"كونراد" الجيّدة منذ عام 1903 فصاعداً معاني الثورة في عصر الثورات الذي أرّخه"كونراد" بدءاً من القرن الثامن عشر في فرنسا. وتتضمن هذه الأعمال مقالته"الأوتوقراطية والحرب" التي كتبت بعد(نوسترومو) بقليل، والقصص الأربع في: (مجموعة من ستة)، (العميل السرّي) و(تحت الأنظار الغربية). إذا أخذت هذه الأعمال معاً مضافة إلى(الإنقاذ) و(الطوّاف) و(القلق) فهذه الأعمال الرئيسية عن"الحرب والسلام والعمل" تظهر كم تشبه رؤية"كونراد" التاريخية ذلك الرأي الذي تعرضه"هنا آريندت" التي قالت عام 1963: إنّ"الحرب والثورة ما يزالان يشكلان في عالمنا قضيتين سياسيتين رئيسيتين. لقد عايشا كل التدبيرات الإيديولوجية" –"مثل الرأسمالية والإمبريالية والاشتراكية والشيوعية التي... أضاعت الاتصال مع الواقعيات الرئيسية في عالمنا." وتبعاً لـ"آريندت"، "لم تترك أي قضية ما عدا القضية الأكثر قدماً، وهي قضية الحرية مقابل الاستبداد." (عن الثورة، ص 1) ربّما كانت"إريندت" تقرأ في كتب"كونراد".

(نوسترومو) الأولى في مجموعة متماسكة من القصص، أصبحت نصاً متوسطاً قيّماً بين كل النصوص التي تلت. يبدو"كونراد" وكأنّه يتظاهر بأنّ الثورات التي يركّز عليها بالأعمال الأخيرة، والتي انتهت برواية (الطوّاف) و(قلق) يجب أن تقرأ و(نوسترومو) في البال. ودون التاريخ الغربي الذي ذكر هناك يضيع المرء خيطاً هاماً وهو يحاول، مثلاً، أن يفسّر اعتراضه في"تعليق المؤلف" في(سجل شخصي) ضد وصفه"بابن الثوري." يقول"كونراد": لا يوجد لقب يمكن أن يكون غير ملائم لرجل ذي إحساس قوي بالمسؤولية في منطقة الأفكار والعمل" مثل لقب والده. ويفكّر أيضاً أنّ كلمة"ثوري" يمكن أن تطبق على الانتفاضات البولندية عام 1831 و1863 التي يسميها"ثورات صافية ضد الهيمنة الأجنبية. "إنّ الروس أنفسهم سموها تمردات". ويستعيد الذاكرة مضيفاً أنّ والده لم يكن ثورياً"بمعنى العمل لهدم أيّ مشروع شرعي سواءٌ أكان اجتماعياً أم سياسياً. " (سجل شخصي، الصفحات– 711).

هل هذا يعني أنّ"كونراد" قد احتقر كل الثوار؟ شاهد الكثيرون في عمله غموضاً ساحراً تجاه الثورة وضمنياً رغبة مكبوتة لإدانة ارتباط والده بما يفسرونه على أنّه ثورة عام 1863 وهي ثورة مدمّرة. وما يزال الآخرون، وضمناً أنا، يجادلون أنّ"كونراد" كان واضح الذهن في التمييز بين ثورة عنيفة لقلب حكومة شرعية في بلد، مثل تلك التي حكمت بولندا قبل عام 1792 وبين ثورات لطرد غزاة مثل الروس في بولندا بعد 1792. على كل حال ليست الشرعية قضية في(نوسترومو). وبشأن"كوستكوانا" بلد"كونراد" الخيالي الواقعة في مكان ما على الساحل الغربي من أمريكا الجنوبية، فإنّ أيّ سؤال عن الشرعية قد طُمِسَ طويلاً قبل أن تبدأ الرواية ولعله لم يوجد في التاريخ الغربي الذي توافر لـ"كونراد".

من المفترض أن يكون لدى القارئ كمية معتبرة من المعلومات التاريخية: فمن عام 1492 فصاعداً كان هناك موجات مستمرة من المستعمرين الأوربيين والإسبان الذين نقلوا بحراً إلى العالم الجديد ليستقروا وليقذف بهم في سلسلة من الثورات أثارها غالباً الأوربيون، وكانت فيها هتافات الحشود غالباً: "تخلصوا من الأجانب!.. " من يكون"الأجانب"، باستهزاء مراوغ في (نوسترومو)، حيث أنّ كل واحد تقريباً ممن يمتلكون صوتاً في أيّ حكومة منذ أن ارتحل المحتلون الأولون يتحدر من الأوربيين، أو يستلهم أفكاره بشكل رئيسي من أوربا، وبهذا يمكن أن يدعى أجنبياً.

إنّ التمحيص الطويل هو صفة مميزة في(نوسترومو). يسمي"كونراد" جمهوريته: "كوستكوانا" بلا شك لأنها لا تعيد إلى الذاكرة فقط مجيء الإسبان إلى الشاطئ بل الاسم الأوّل للأرض الذي أطلقه الأهالي على"كولومبو" عندما وصل إلى جزر"الآنديز" "The Indies" (يسميها الهنود"كواناني"). كما كتب"كولومبو" لإسبانيا("كرينبلات"، (ممتلكات رائعة)، ص 52). ومع أنّ الكثيرين قد شاهدوا"كوانا" وكأنّها تشير فقط لكوانو، وهو غائط الطائر الذي يستخدم لصناعة المتفجرات، والذي استخدمه"كونراد" بشكل رمزي وكفؤ في(اللورد جم) فإنّ كلمة"كوانا" تشير إلى شجرة ورد أصفر شاطئية، ستبدو مناسبة أكثر للساحل المعطّر الذي وصف في(نوسترومو). إنّها تبدو مقبولة أكثر لسكان البلد ولا سيما أنّ"كونراد" أراد للاسم أن يأخذ مصادقة بدائية.

تقر الرواية فعلياً ثورات أمريكا الجنوبية التي قامت ضد الغزاة الإسبان، وأوضحها تلك التي قادها"كاريبالدي" والتي عكسها"جورجيو فيولا" في مثاليته الغامضة. ينظر"فيولا" خلفاً إلى"الثورات الخيرية القديمة"(نوسترومو، ص XLIV) وقد وصفها"كونراد" فيما بعد في"تعليق المؤلف" عام 1919 بأنّها تغاير ضمنياً حروب"كاريبالدي" التحريرية ضدّ البلشفية المستعبدة الحديثة.

ومع أنّ ثورة "فيولا" الكاريبالديني العجوز قد تمّ تذكرها طويلاً في أوّل الرواية، فإنّ الثورة المنشئة للعمل الرئيسي هي ثورة"كولد". إنّ برنامجه بالتأكيد ليس إمبريالياً ولكن الأجانب سيطروا عليه كما يريد"بيدرينو مونيترو" السيء السمعة منّا أن نصدّق، وبهذا سبق آراء النقاد"باري" و"سعيد" و"جيمسون". إنّ "كولد" ليس "بريطانياً" كما يقول هؤلاء النقاد، لكنه أمريكي بحسب ما يقول"كونراد" (ص 83) وكوستكواني من الجيل الثالث. في إعادة فتح منجم الفضة وبالاعتماد أساساً على"هولرويد" الكريه مضطراً وعلى"السيرجون" المغمور، يخاطر"كولد" بالسماح بسقوط المنجم تحت السيطرة الأجنبية. على كل حال هو لم يسقط في الرواية وكان ما حصل عليه الأجانب الحقيقيون حصة في أرباح المشروع الذي جلب الرفاهية إلى البلد. إنّ نيّة"هولرويد" متابعة

وديعته بحملة صليبية ليثوّر أمريكا اللاتينية"بالشكل الأصفى من المسيحية"(ص 80) هو بالتأكيد نوع من الإمبريالية الثقافية. ولكن هذا يُعرض من خلال الرواية على أنّه احتمال وليس فعل. إنّ عمله الموسمي يعني"بشكل مظلم مغمغم معروف" بأنّ"علاقة "هولرويد" تعني أن يسيطر خطوة خطوة على كل جمهورية كوستكوانا القفل والمخزون والبرميل ولكنّه بالحقيقة... لم يكن يسيّر مشروعاً ضخماً هناك... وإنّما كان يسيّر رجلاً!" (ص 81).

يدفع اسم"هولرويد" المرء إلى التفكير"بالصليب المقدّس". إنّه جناس تصحيفي لـ"هنري كابوت لودج" السيناتور الأمريكي الذي دعم بحماس التوسع الاقتصادي والثقافي في أمريكا اللاتينية بالإضافة إلى امتلاك الفيلبين وكوبا، وقد كسب تعاطفاً شعبياً كبيراً عندما دعمه"ماكينيلي" و"روزفيلت"– بينما كان"كونراد" يكتب روايته. ولكنّ"هولرويد" و"السيرجون" هما شخصيتان ثانويتان وإحدى أبشع أقوال"هولرويد" في مجال تهديده لـ"كولد" هي أنّه "سيسقطه في الوقت المناسب" إذا سقط المنجم في أيدٍ معادية. وهذا يناسب"كولد" بشكل تام، لأنّه باتفاق كهذا"حافظ المنجم على هويته... وبقي معتمداً على نفسه وحده" (ص 82).

لم يُجذب انتباهنا إلى أنواع جديدة من الإمبريالية فقط بل إلى السياسة الحقيقية التي يجب أن يتعامل"كولد" معها إذا كان لابد من تحقيق مثاليته الكريمة. إنّه يرى بالتدريج أنّ ولوعه المرضي بالفضة، وإن لم يكن باع شيئاً لـ"هولرويد" أو أيّ أجنبي آخر، قد أصبح معدياً في كوستكوانا، مولداً هاجساً بأنّ الاقتصاد المعتمد على المنجم بغيض عند الناس كبغضهم غزوة من الخارج. وتثبت رؤية"كولد" المبكرة المثالية أنها نبوئية بعدّة طرق لا يتنبأ بها هو عندما يقول وهم مفعم بالأمل: إذا استطاعت"الفوائد المادية مرّة أن تحصل على قاعدة صامدة" فإنها ستخلف شروطا مفيدة مطلوبة لأمانهم: "ولهذا كسبك المال مبرر هنا في وجه فقدان القانون وفقدان النظام. إنّه مبرر لأنّ الأمان الذي يحتاجه يجب أن يتم تقاسمه مع شعب مضطهد. إنّ عدالة أفضل ستأتي فيما بعد" (ص 84).

ويضيف الراوي الذي يشاهد كل شيء أنّ"كولد" كان مستعداً للجوء إلى أسلحته وكان"كفؤاً لأنّه لم يكن لديه أوهام" (ص 85). إنّ التقدير يحذرنا أن لا نضع كل ثقتنا في"ديكود" الذي يؤمن على العكس، بأنّ"كولد" يعيش في الأوهام(ص 239). إنّ صوت الراوي وبسرعة متباينة يقدّم كل لحظة بَرَكَة الواقعي عن نوايا"كولد" الثورية التي تجدها"اميليا" غير المرتزقة رائعة في البداية.

إنّ الأمل والمشروع في هذه الملحمة المعادية"لتولستوي" لن ينتهي بمأساة، وكل هذا وأكثر منه لأنّ محاولات"كولد" الشجاعة يمكن أن تحوّل حبهم بعضهم بعضاً والناس المعتمدين عليهم إلى رماد وفساد.

ويلخص أخيراً الدكتور"مونيام" وهو ضمير الرواية الأخلاقي، فشل المشروع الذي زُعم نجاحه: الفوائد المادية لها قانونها وعدالتها وهي مؤسسة على المنفعة. إنّها غير إنسانية ومن غير الاستقامة والقوّة"التي يمكن أن توجد فقط في المبدأ الأخلاقي". ويتنبأ"مونيام" بأنّ مشروع"كولد" سيصبح ثقيلاً على الناس كثقل البربرية، والوحشية وسوء الحكم" في السنوات السابقة(ص 511): وهكذا تمّ في آخر الرواية توجهنا لنبحث عن"المبدأ الأخلاقي" الذي يمكن أن يدعم مشروع"كولد" وهو المبدأ الذي يمكن أن يعفي الناس في كوستكوانا وضمنياً"الكولديين" من عبوديتهم للمنجم.

من السهل أن نفقد هذا ولا سيما إذا قرأنا الرواية على أنها تقترح أنّ كل شيء سيكون على ما يرام لو أنّ الفوائد المالية قد حكمها العمال الوطنيون بشكل كامل. وإذا كانت الفوائد الماديّة تحت سيطرة"الأجانب" أو الآخرين، فإنها تعني فقدان الإيمان بأيّ قوّة غير الثروة المادية التي تحكم الأمّة. وكما قال"كونراد" "إنّ الفضة هي محور الأحداث المادية و الأخلاقية" في الرواية("جيان أوبري"، محرر، "جوزيف كونراد": حياته ورسائله، الجزء الثاني، ص 296).

وأفكار "كولد" أفكار إنكليزية في مبادئها المنفعية مع أنّه"أمريكي" بشكل واضح وسيطرته لم تتراخ في النهاية. وأكثر من ذلك وبنفس المعنى أصبحت سيطرة المنجم عليه كاملة في النهاية. إنّه معروف بشكل عاطفي واستهزائي بأنّه"إل روي" خليفة لـ"دون كارلوس الرابع" الإسباني الجيّد. عندما تشير"اميليا" إلى بلاد زوجها بالقول: "بلدك"– فإنها تشير بذلك دائماً إلى كوستكوانا(ص 86). ويناسب وصف الراوي"هاري"، عمّ "كولد"، "كولد" نفسه: "كان من البلد وقد أحبّه ولكنّه بقي بشكل أساسي رجلاً إنكليزياً بأفكاره... لقد ناصر النظام الاجتماعي بدافع الحب الصافي للحرية العقلانية بدافع كراهيته للاضطهاد. " (ص 64 أضيف التأكيد). هذه هي الأفكار التي تقوّي تصميمه على أن يثّور كوستكوانا.

يعطي"كولد" دفعاً حالياً لثورة رئيسية أخرى وهي ثورة"المونتيريين" وهي ثورة وطنية أيضاً وملوّنة بالأفكار الأوربيّة مع أنّ أولئك الذين ولدوا في كوستكوانا قد أشعلوها. إنّ هذه الانتفاضة توحي بفصول الرواية الأكثر لمعاناً: محاولة"ديكود" إنقاذ فضة المنجم، أخذ سفينة مملوءة بالفضة ليلاً إلى"خليج بلاسيدو" Golfo Placido بمساعدة"نوسترومو" وتصادم السفينة مع إحدى سفن العصيان المسلّح، ودفن الفضة في جزيرة لتؤخذ ثانية أو ليسرقها فيما بعد"نوسترومو"، ويأس"ديكود" الذي قاده إلى الانتحار وخداع"المونتيريين" على يد"الدكتور مونيام" الذي أقنعهم، مع أنّه يعتقد أنّ الفضة قد ضاعت، بأنهّم يمكن أن يجدوها في مكان ما في الخليج وبذلك كسب الوقت لمؤيدي"كولد" ليعيدوا السيطرة على سولاكو. ويشك المرء بعكس ثورة"كولد" أنّ الثورات الناشئة والثورات الماركسية التي تحدث في نهاية الرواية والتي بشّرت"المجتمعات السرّية" والمصوّر الأشقر الشاحب بها، يجب أن تكون تحت سيطرة الأجانب والنظريات الأجنبية. إنّ كلمات"تيريسا فيولا" وهي على فراش الموت تنطبق على الكثيرين وعليها نفسها: "إنّ ثوراتهم... تبدو، يا"جيان باتيسا" أنها قد قتلتني أخيراً... إنّ هذه قد قتلتني" قاصدة ثورة"المونتيريين"(ص 253).

قراءات عدّة لرواية(نوسترومو) ونقاد مثل"سيدرك واتس" يقنعون المرء بأنّ هناك ثورة أخرى أشير إليها في نهاية الرواية وقد أُغفلت. إنّ الرواية مبنيّة على خمس أيديولوجيات للثورة: ثورة"كولد وثورة"جورجيو فيولا" وثورة"المونتيريين" وثورة"الماركسيين" وثورة نفسية تحصل داخل"نوسترومو" نفسه، والتي تستدعي انتباهاً أكثر مما تلقت. إنّ تنقلات الوقت المربكة غالباً والأكثر نقاشاً في الرواية تساعد في المجاورة بين الحركات المستقبلية والحاضرة والماضية لتشكّل نموذجاً مركبّاً، وغالباً ملصقة حديثة إذا ركّز المرء، كما يجب أن يفعل، على ما يحدث للأفكار أكثر من الأشخاص. وبالعودة للترتيب الزمني فإنّ الثورات الخمس تساعد في وصف الاضطرابات المتضاربة والفراغ الذي وُجدَ في الحكاية من قبل نقادٍ بدءاً من"ليفز" و"سعيد" وحتى"جيمسون"(3). إنّ آثاراً كهذه هي غير كريهة إذا ما ركزنا الاهتمام على التغيرات العقلية في"نوسترومو" نفسه، ومن خلاله على الثورة المفعمة بالأمل والتي ما تزال مستمرة عندما تنتهي الرواية. هذه الثورة النفسية التي

تبرر مكان"نوسترومو" كبطل شرفي، تغيّره من أداة فقط للفوائد المنجميّة إلى"رجل الشعب الناشط ذاتياً... إلى قوّة ضمن الشعب" الذي(كما يخبرنا"تعليق المؤلف") يصبح مؤخراً"نصيراً غامضاً للحركة الثورية الجديدة"(الصفحات، XLIV- XLVI). إنّ التغيرات الداخلية التي تحرره من الفوائد الماديّة وتحرر الآخرين من خلاله، يمكن أن تجلب في الختام السماء الصافية التي ذكرت في صفحة عنوان الرواية– "إنّ سماء" ممطرة كهذه لا يمكن أن تجلو دون عاصفة. " إنّ هذا الجلاء هو بالطبع مثل العاصفة القادمة قبله، ستظهر بعد نهاية الرواية وهذا يُترك للقارئ ليتخيله.

بشكل مبدئي، فإن ثورة"كولد" والمنجم الذي تعتمد عليه في حبكة الرواية الرئيسية يخلق امبراطورية صغيرة جداً داخل الامبراطورية"Imperium in Imperio" (ص 135) امبراطورية على موديل الـ(سيفيتاس civitas) الروماني ذاك الذي طوّر من قبل مواطني القطر أنفسهم أكثر من كونه تحت سيطرة الغزاة الأجانب. إنّ الرابط الاستهزائي مع التاريخ الإيطالي كان بوضوح جزءاً من مخطط"كونراد" الأولي للرواية، لأنّه في أيار عام 1903 ، وعندما كان قد قطع خمسة أشهر في كتابتها، أخبر"كانينكهام كرايام": "إنني أضعها في جمهورية دعَوتها كوستكوانا. إنّها على الأغلب معنيّة بالإيطاليين". (رسائل، الجزء الثالث، ص 34).

كان هناك أسباب قوية لوضع روايته الأولى عن الثورة في نصف الكرة الغربي. ربّما كانت وجهة نظره أوّلاً كانت اكتشاف العالم الجديد وتطويره، وحتى قبل وجود الولايات المتحدة، وهذا قد مهّدَ لمسرح الثورات السياسية الأولى في أوربا. يشير"كونراد" لهذا في مقالته"الجغرافيا وبعض المكتشفين" (1924) عندما كتب أنّ"اكتشاف أمريكا كان فرصة الانفجار العظيم لوحشية طائشة وجشع معروف للتاريخ" ("المقالات الأخيرة"، ص 3). وحسب رأيه فإنّ أغلب المستكشفين بعد"كولومبو" "قد حرّضوا بروح التملك، وفكرة الربح بشكل ما، ورغبة التجارة أو رغبة السرقة، تحت غطاء كلمات حلوة"(ص10).

إنّ مطاردة هذا النهم العالمي الجديد قد مهّدت الطريق فيما بعد في التاريخ"لفتح أفريقيا" والذي يدعوه"كونراد" في هذه المقالة"أحقر تدافع للسرقة شوّه تاريخ الضمير الإنساني" (ص 17).

وضعت(نوسترومو) في المشهد الرئيسي حيث، تبعاً"لكونراد"، بدأ(التاريخ) ليصبح أكثر تشويهاً، وكما يحدث في رواية(تحت الأنظار الغربية) حيث– يحلم"رازوموف" بالبدء بكتابة تاريخ روسيا، فإنّ التاريخ هو شيء يمكن أن يكتب بشكل جيّد أوسيّء. يتحدّث"كونراد" عن التاريخ وعن"الضمير الإنساني" على أنهما يتقبلان التشكيل والتوجيه الواعي. إذا كانت الفضة في(نوسترومو) تمثّل "البداية الرئيسية" لفترة، كما يوافق"ادوارد سعيد"("بدايات"، ص 117)، فإننا نعلم من كتاب"هنا آريندت" وهو بعنوان(على الثورة) أنّ بداية الثورات ومحرضها، إذا صح التعبير، كان اكتشاف العالم الجديد وثرواته(ص 15).

هذه ليست مغالاة. توضح"آريندت" أنّ نصف الكرة الغربي جعل للمرة الأولى فكرة المجتمع"اليوتوبي" الذي يتخلص من الفقر ممكنة. ليس هذا فقط فالهزات السياسية لم تحصل قبل ذلك. لقد فهم"أرسطو" المحرضات الاقتصادية التي كانت تحرّض"القلب العنيف للحكومة من قبل الأغنياء وتأسيس أوليغارية[وفيما بعد] قلب الحكومة من قبل الفقراء وتأسيس ديمقراطية" ("آريندت"، (على الثورة)، ص14). وحسب رأيها فإنّه لا يوجد أيّ كاتب وحتى بعد"كولومبو" وقد شكّ في أنّ

الفقر كان"ملازماً للحالة الإنسانية. " وكما تشرح قائلة، فإنّ الفكرة اليوتوبية القائلة بأنّ"الحياة على الأرض يمكن أن تبارك بوفرة بدلاً من أن تلعن بقلّة... كانت أمريكية الأصل، وقد نمت مباشرة من التجربة الاستعمارية الأمريكية" وبدأت عهد الثورات بالمعنى الحديث: لقد وضع"المسرح عندما اعتقد"لوك" أولاً –ومن المحتمل تحت تأثير الظروف المزدهرة للمستعمرات في العالم الجديد– و"آدم سمث" ثانياً بأنّ الكدح والعمل، بعيداً عن كونهما من ملحقات الفقر... فهما، على العكس، مصدر الثروة" ("على الثورة"، ص 15). إنّ "نظرية العمل للقيمة، كانت موجودة في عقول ريكاردو وماركس.

يأتي"تشارلز كولد" بشكل طبيعي بمشروعه الثوري لكونه ابن "الكولديين الأجداد" في أمريكا الجنوبية: "المحررين، المستكشفين، زارعي القهوة، تجار وثوار" (ص 48). إنّ وصفه للتغيير السياسي يناسب وصف"آريندت" لكل الثورات الحقيقية– "مقيّدة بشكل لاخلاص منه بفكرة أنّ مسيرة التاريخ تبدأ فجأة بشكل جديد...[أنّ] قصة لم تُعرف أو تخبر من قَبْل، هي على وشك أن تُنشر"("على الثورة"، ص21) يحاول"كولد"، وتقريباً يحاول أن يتم في حياة واحدة، ثورات على مدى قرون من الإقطاع إلى الرأسمالية الليبرالية وبعدها تأسيس المملكة الآمنة التي يحلم بها. إنّ بداية اعتماد"كولد" على ممولين مثل"هولرويد" يمكن أن يدخل القوى الإمبريالية إلى كوستكوانا، ولكن"هولرويد" يتحدث مع رأسماليين أجانب عدّة عندما يعلن أنّه "سيبقى" فقط ما دام"كولد" قد حفظ النظام والسيطرة على الوضع. ويَعِدُ الممول أن يختفي عن المكان إذا حدثت ثورة أخرى، وبهذه الحالة، بالطبع، فإنّ السكك الحديدة التي يمتلكها"السيرجون" سيُستولى عليها. يتمنى"هولرويد" و"السيرجون" أن يروا القارة متحوّلة تحت تأثيرهم– البروتستانت والأمريكيين الشماليين في حالة"هولرويد"، والتكنولوجي والبريطاني في حالة"السير جون"– خلال حصاد الأرباح هناك.

سيدعم"كولد" سياسياً فقط السكان المحليين و"البلانكيين" المعتدلين. إنّ أعظم تهديد لهذا الأمن الرأسمالي عدا العدالة التي يعتقد بأنها ستأتي لاحقاً، هي ثورة نظام الجنرال"مونتيرو" العسكري. إنَّ هذا الخطر يشجع على إعلان سولاكو بالاستقلال من الأرض الرئيسية المتفجرة، وهذا مخطط خطط له قبل"ديكود" وتطوّر إلى حكومة منفصلة تنمو من حركة"كولد" الأصلية.

يوضح"هانت هاوكنز" اعتماد"كولد" على (البرجوازية الوطنية) ويناقش الثورة"المونتيرية" على أنها دليل على فهم"كونراد" الكامل للحركات العنيفة في أمريكا اللاتينية وأفريقيا. مستشهداً بشكل واسع بالفيلسوف السياسي والمحلل النفساني"فرانتز فانون"، يرى"هاوكنز" أنّ فشل برجوازية"كولد" الوطنية يفتح الأبواب أمام انقلاب يقوم به الجيش وهو الذي أشعل"مقتاً شعبياً ضد الحكومة الدستورية نتيجة لتحالفها مع فوائد المال الأجنبي وعدم مقدرتها تحسين الأوضاع المعيشية... موقف الجيش تجاه الغرب هو موقف مصاب بالفصام" كما يوضح ذلك"فانون". من جهة أولى، فإنّ الجيش وطني يكره التدخل الأجنبي، وبناء عليه فهو يرفض الاعتراف بالديون الأجنبية. ومن جهة أخرى فإنّ الجيش يتوق إلى رأس المال والأدوات المعدنية التي يمكن أن يزوّد بها الأجانب". وعادة فإنّ فوائد المال، مثل"كولد" وفضته، تنجح في شراء الجيش الذي ينزلق في الفساد ويعتمد أكثر وأكثر على القوّة الوحشية. يموت بعدها الديكتاتور أو يصبح غير فاعلٍ فيستبدل به ديكتاتور آخر أو"نتيجة إصرار أمم[العالم الأوّل] يستبدل به"البرجوازية الوطنية" التي يفترض أن"ترتب الاقتصاد". يرى"هاوكنز" أنّ هذا الوصف يناسب تماماً الثورة"المونتيرية" التي ألهمت من قبل ثورة"كولد".

ولكنّ الأهم هي الثورة الثالثة التي عولجت في الرواية. إنّ إيديولوجية الثورة لدى"جورجيو فيولا" أعطيت المكان الأوّل في حبكة"كونراد"، مميزة عن تسلسل الأحداث. ومع تاريخ"فيولا" في الفصل الثالث والرابع، أعطانا المؤلف وجهة نظر ممتحنة بشكل عميق، بعد الوصف النشيط لمشهد الساحل ونظرة مختصرة على الأحداث القادمة. (وكمقدمة لقصة"فيولا"، يقدّم "كونراد" النقطة الأخيرة من الرواية عن الإدراك المتأخر المرح بشكل غير عقلاني"للكابتن ميتشل" الذي يتذكر كل أحداث الرواية العنيفة كثورات غير معرّف بها وغير مميزة وماضية وبين الثورة والثورة كانت تلعب العصابة في الحديقة). وبالرغم من أنّ"جيمسون" يدعو قصة"فيولا" العجوز على أنها... غير ضرورية أبداً" ("عدم الوعي السياسي"، ص 273)، فإنّ التقديم المبكّر لاعتقادات"فيولا" هو على العكس حاسم لفهم عقليات"المونتيريين" و"الكولديين".

إنّ قصة"فيولا" وكونها أوّل تفحص جدّي للعقل الثوري، ضرورية لإعادة تذكر الثورات العظيمة في أمريكا الجنوبية التي نشأت من أجل التحرر من إسبانيا بين 1820 – 1865. هذه الثورات الأولى، وعلى عكس ثورة كولد، بدأت دون الاعتماد على"الفوائد الماديّة". أتى"فيولا" من إيطاليا مع بطله"كاريبالدي" الصيّاد"من أجل قضية الحريّة في أمريكا" ليساعد المواطنين مثل"مجموعة الزنوج" الذين"ماتوا أبطالاً في حصار مونتيفيديو"(ص 30).

إنّ رجالاً مثل"كاريبالدي" و"فيولا" حملوا أسلحتهم من أجل أفكارٍ وليس من أجل مكاسب ماديّة. والآن يئس رجل عجوز نتيجة فشل"كاريبالدي" في إيطاليا من تحرير الفقراء من تسلط(الملوك والوزراء). يستعيد"فيولا" بعض الأمل بإيجاد"إميليا كولد" وبشكل واضح بوجود زوجها الذي يعيش الوعود التي قاتل هو من أجلها. تعزو هنا"آريندت" المسائل الثورية عند"فيولا" و"إميليا" إلى الثورة الفرنسية التي ظهر من خلالها لأوّل مرّة إلى الساحة العامة الجماهير المقهورة التي"خُبئت في الظلام والعار". (ص 41). وخلال رحلة"إميليا كولد" التي دامت شهرين في القطر، وبينما كان زوجها يفتش عن العمال من أجل المنجم حُثت على العمل المستمر بسبب فقر البلاد الواضح. لقد أخبرنا بأنها، برغم ثقافتها الإيطالية والسنوات التي أمضتها وهي تدرّس الفلاحين هناك، قد أصبحت بسرعة مواطنة"كوستكوانية" (ص89). إنّ "وقتها الثوري" مثل وقت"فيولا" سابقاً، قد ألهم"بنكران الذات.... والإخلاص لفكرة خيرية واسعة" و"لنوعٍ من الازدراء الصارم لكل المنافع الشخصية" (الصفحتان 31 و 46).

نحن بحاجة إلى تذكر القرابة الثقافية بين ثورات"كاريبالدي" وبين مفهوم"إميليا كولد" لثورة زوجها التي اعتقدت بأنها ستجلب"القانون والثقة الجيدة والنظام" وأمان"يتم تقاسمه مع الشعب المقهور" في كوستكوانا(ص 84). إنّها مبتهجة ومكرسة نفسها، مثل"كاريبالدي" لبداية جديدة في البناء الاجتماعي، حيث أنها تعمل من أجل التغيير الاجتماعي في سولاكو، خلال رحلتها إلى"داخل البلاد غير متأثرة بالقشرة الأوربية الخفيفة الحاضرة في مدن الساحل"، ترى"الناس يعانون وهم صامتون ينتظرون المستقبل بجمود محزن من الصبر" (ص 88). ذلك المستقبل هو نفسه الذي جاءت هي وزوجها لتأمينه في كوستكوانا، وفيما بعد– وحتى عندما يئست مثل"جورجيو" من آمالهم العريضة بالثورة– فهي ظلّت تعمل، وحسب قولها، فالحاضر سوف"يتضمن الاعتناء بالماضي والمستقبل في كل لحظة

تمر" (ص 521). إنّها لا تكفل الاتهام بأنّ دراسة"ارفينك هاو" الجميلة القديمة"لكونراد" جاءت ضد(نوسترومو) لأنّها هي تمثل فقط تراجع"كونزاد" غير السياسي"إلى مكامن الحنان الخاص" ("السياسة والرواية"، ص 23).

إنّ رؤية السيدة"كولد" هي ميزة مبدئية خالية من الغموض من ميزات مخطط"كولد" وهي تأخذ بشكل متكرر عملاً سياسياً. إنّها تساند"ديكود" الذي يثق بها وحدها، وذلك بالمساعدة على فصل سولاكو من أمّة فاسدة. إنّها الأولى التي اعترفت بقيمة المنبوذ"هيرنانديز" الذي جُلب بعدها لمساعدة ثورة"كولد" المضادة ونُصّب بعدها وزيراً للحرب. وأخيراً وبإلهام فعاليات"الدكتور مونيام"، عملت آخر المعجزات لإنقاذ الجمهورية الجديدة. إنّ العبارة الأصليّة لـ(نوسترومو) وكما تثبت البراهين أعطت نوعاً من المركزية"للسيدة كولد" ولـ"أنتونيا أفيلانوس" وللأختين"ليندا و جيزيلي فيولا" وكلهن نساء عاطفيات لم يستطع حبهن أن ينقذ لا الرجال الذين يحببنهم(في حالة اميليا وأنتونيا) ولا القضايا الرائعة التي كرسن أنفسهن لها: إنّ عبارة مأخوذة من(أنشودة الموسيقي الأخير) لـ"سكت" هي باستهزاء"الحب يحكم المحكمة والمعسكر والبستان. " (القسم الثالث، المقطع الشعري الثاني)(4). ما يبقى في الرواية دون استهزاء هو الرأي الذي أعطاه عام 1939 الكاتب"ي. م. فورستر" وهو أنّه فقط عندما"يمكن للآداب الخاصة أن تنقل إلى المسائل العامّة"، فإنّ الديمقراطية ستربح تشجيعاً ثالثاً. ("ما أؤمن به"، ص 18).

لقد حذا"هاو" حذو"ماكس ويبر" نحو الخوف مع بعض العدل حيث أنّ العواطف الإصلاحية الحديثة في القرن الأخير قد تنسحب من المجالات العامة إلى الخاصة للفرد والعائلة، كما يبدو أنّ"كونراد" و"فورستر" يفعلان. إنّ قراءة"ادوارد سعيد" لقصّة"السيدة كولد" هي مشابهة لقول"هاو" إنّه بالرغم من أنّ"السيدة كولد" هي الوحيدة التي تعرف ما هي سولاكو"، فإنّ عملها في رفض السماع عن مكان الفضة المخبأة"هو عمل باطل بمقاييس السياسة الحديثة" ("بدايات"، الصفحتان 108 و109). وبالتأكيد فإنّ"مقاييس السياسة الحديثة" هي ما تسعى الرواية إلى التبرؤ منه، ومن المحتمل أنّ تأثير السيدة"كولد" العظيم سيكون على القارئ، لنراها بنفس الطريقة التي يراها فيها"نوسترومو" على أنّها الوحيدة المؤهلة لإطلاق التأثير الشرير للفضة. ولو أنّها قبلت اعتراف"نوسترومو" –الآن فقط، إذا دعي بشكل متناقض بكنيته الصحيحة"فيدانزا"– عن مكان الفضة، لكانت صاحبة الشرف بإعلام الآخرين(5). إنّ"كاباتز" الخرافي يتوقع منها بوضوح أن تفعل ذلك، وسيكون بذلك قد حرر نفسه من المسؤولية بالذنب، لأنّه يثق بالحكمة الشعبية القائلة إنّ"المسيحي يجب أن يتطهّر ليعتق" (ص 5).

إنّه لم يقيدها بالسريّة كما يقيّد الاعتراف للكاهن لأنّه يتبع"فيولا" باحتقار الكهنة. ولكنها ترفض أن تعرف أين دفنت الفضة لأنّ معرفة وجودها ستشوه سمعة"كولد" بالإضافة إلى سمعة اللص. إنّ الأمل بالثورة كان يعتمد على أمان الفضة(غير الفاسدة) (ص 300) وانتصار"كولد" اعتمد على خديعة"الدكتور مونيام" بأنّ الفضة قد أغرقت. بالتخلص من الفضة، فإنّ"إميليا" أخذت على عاتقها مرة أخرى مسؤولية عامة. إنّها ومرّة بعد مرّة تعطي نموذجاً للعمل يعتمد على"الاعتناء بالماضي والمستقبل" في اللحظة الحاضرة، وهذا اهتمام رئيسي في برنامج"كونراد" السياسي.

إنّ تصميم الرواية مبني بعناية فائقة. لا يوجد أيّ مشهد من المشاهد المتأخرة ابتداءً بمحاولة

اعتراف"فيدانزا" وانتهاءً بصرخة"ليندا فيولا" المملوءَة بالعذاب عندما تسمع بموته، يمكن أن يُستغنى عنه كما قال بعض القراء.

إنّ هذه الأحداث الحاسمة تساعد في التركيز على الثورة الخامسة والأخيرة التي تحدث في عقل"نوسترومو". إنّ تحوّله الداخلي يعتّم على ذلك الجلاء النهائي للسماء المقترح في العبارة الأولى للرواية. إنّ"فيدانزا" الذي يموت قد أُرجع خلفاً إلى مراجعه برفض"السيدة كولد" ولكنه يجد حالاً طريقة أكثر تأثيراً بالتخلّي عن الفضة، لأنّ وعيه بإتمام النموذج المتذكر من الحكاية الفلكلورية يكرهه على فعل ذلك(صفحات 255، 258 – 260، 263، 264).

إنّ"الكاباتاز دي كاركادورز" كان عضواً في المجتمعات السرّية وعندما يكون مستلقياً على فراش الموت مصاباً –بالخطأ– بطلق ناري من" فيولا"، والذي لم يخطئ في الاعتقاد بأنّه يقتل لصاً، فإن المصوّر الماركسي يجابه"فيدانزا" وهذا المصوّر يمثل ثورة فعلية أخرى، وهي الرابعة بالترتيب بعد ثورة"فيولا" وثورة"كولد" وثورة "المونتيريين" والتي ظهرت بينما كان(رجل الشعب) يجمع ثروته ببطء. ولكن"جيان باتيستا فيدانزا" كان يتغيّر منذ مغامرته المميتة لإنقاذ الفضة وهو لم يبق مستعداً لخدمة أوامر الآخرين. لقد تذكر إهانة"تيريسا فيولا" وهي على فراش الموت بأنّه قد باع نفسه من أجل لاشيء للناس الأغنياء المستغلين وقد امتلك الثروة اللعينة كأجر له. إنّه لم يبق يُنادي بـ"نوسترومو" – "رجُلِنا"، امتلاك فقط للفوائد الماديّة" – إلاّ من قبل"الكابتن ميتشل" البليد. وعندما يستجوبه المصوّر الماركسي بقسوة عن معلومات عن المؤامرات الرأسمالية، يتذكر الماركسي اتهام"فيدانزا" أنّ الدكتور مونيام" هو أسوأ مزدرٍ للفقراء– وللناس" (ص 518) وهذا مبني على خيانة الدكتور الظاهرة لـ"هيرسج" وموافقته اللاحقة للتضحية بـ"فيدانزا" نفسه من أجل سلامة السيدة"كولد"، وهكذا يرغب الماركسي أن يضع اسم الدكتور على القائمة السوداء، ذلك الرجل من بين الأغنياء الذي ليس له أيّ أيديولوجية ثورية وهو ليس"عدواً رأسمالياً للشعب" كما يسميه الماركسي(ص 563). هذه الرواية المملوءة بالأفكار تتوقف أخيراً على استجابة"فيدانزا" في آخر مشهد مشحون سياسياً.

وصلنا إلى نتيجة حتى الآن مفادها أنّ"فيدانزا" تنقصه الإيديولوجية ما عدا الشخصية المنهمكة بشؤونه الذاتية وملازمته الغريزية مع الناس، أي مع أولئك الكثيرين الذين لا يتمتعون بميزات في قسمي الكرة الأرضية. وفي مشهد المشفى قرب النهاية، يصبح"فيدانزا" رجلاً مختلفاً في وجه الموت، ونلاحظ أنّه يصنع قضية عامة مع"إميليا كولد" في إطار إيديولوجية الثورة التي كانت تجمع القوّة منذ الفصول الأولى مركّزة على"جورجيو فيولا". يقدّم الماركسي له فرصة لكي يسلّم الفضة للثورة القوية التي تحشد قواها ضد الرأسماليين الذين استخدموا"الكاباتاز" كاستخدام أيّ شيء آخر ولعبوا بحياته على أنها تافهة. إنّ القوّة الكليّة لاستجابته تعتمد على تغيرات في مرحلة الوعي عنده وهذه التغيرات تبقى دون أن يعبّر عنها.

نحن نتذكر القفزة المفاجئة من كونه(حيواناً) غير مفكّر إلى الاعتراف بالقيمة الكاملة لعمله، بعد إنقاذ الفضة والسباحة إلى الشاطئ"والاستيقاظ... كحيوان متوحش" اكتشف"الرجل" في نفسه(ص، 412). إنّ مجاز الراوي هنا قد ربط إيقاظاً إلى الرجولة كهذه مع تأثير"السيدة كولد" التي كانت"قادرة على تقدير القيمة العظيمة للناس" وعلى رؤية"الرجل تحت ثقل المسؤولية الصامتة الحزينة" (ص 89) وفي ولادته من البحر، جَسّدَ"فيدانزا" القدوم إلى الوعي في قائد العمل الذي يستخلص ما قد فشل

مستخدموه أن يروه: اعتمادهم على العمال مثله من أجل رفاهيتهم بدلاً من اعتماده عليهم. لقد برز "الكاباتاز" من البحر ليبدأ رحلته العقلية من كونه"رجلاً تابعاً"– حسب تعبير"فرانتز فانون"– إلى أن يصبح سيّد نفسه، التحوّل الذي لابُدّ منه والذي دونه يستحيل أن تقوم ثورة حقيقية.(باتجاه الثورة الأفريقية، ص 35).

وبمساعدة"السيدة كولد" يقوم الآن"الكاباتاز" بقفزة أخرى في ثورته العقلية، بالحكم وبالفعل، وكما فعلت تماماً، ليتبرأ من أيّ ثورة تربط توقعاتها بالعائدات الاقتصادية. إن رفضه أن يصبح حجر شطرنج في مؤامرة أخرى يعني أنّ"فيدانزا" أعطى إشارة صامتة للمقاومة. وبهذا يصبح على قدم المساواة مع"كولد" الصامت الآن الذي يعي أنّه أصبح عبداً للفضّة(6). وفي"تعليق المؤلف"كونراد" أنّ"الكاباتاز" قد"حُرّر مؤخراً من أعباء... الثروة." ويمكن لنا أن نختم منطقياً بأنّ عمله الأخير في التحدث، في رمي"نظرة احتقار استهزائي محيّر" على الماركسي، قد حرره بالمعنى الأرضي قبل أن يفعل الموت الباقي(7).

وبالطبع فهذا يمكن أن يثبت فقط أنّ"جيان باتيستا" اسم يعني"البشير" لقراء الإنجيل، وقد أحدث ثورة فقط في تفكيره. عندما يسميه"كونراد" نصير الحركة الثورية الجديدة" في"تعليق المؤلف" (ص.XLVI) يبدو صحيحاً أن ندعو هذه الثورة الثورة الخامسة والأكثر أهميّة في الرواية، إنّها النمو الذي لا يمكن تجنبه لمشاهدته الثورات الخيرية(المجردة) القديمة من أجل الاستقلال، مجسّدة بذاكرة"فيولا" وبعدها الثورة الليبرالية الرأسمالية بقيادة"الكولديين" والتي أوحت بما يسمى الثورة الديمقراطية"للمونتيريين" والتي فشلت، وأخيراً بداية الثورة الماركسية العالمية. إنّ الدعم في قراءة آخر عمل لـ"فيدانزا" كعمل تضامن مع الثورة الأخرى غير الشيوعية يمكن أن يوجد في الكثير من تصريحاته في مكان آخر، مثلاً في مقالة"الأوتوقراطية والحرب"، ورواية(تحت الأنظار الغربية) ورواية الطوّاف.

إنّ"بيرول" العجوز في رواية(الطوّاف) هو"رجل الشعب" مثل "فيدانزا" ومثله فعنده ازدراء كبير للحركات السياسية التي تتحكم بالعالم الثوري حوله. ومثل"فيدانزا" أيضاً إنّ"بيرول" العجوز يتحرك من موقف عدم الاكتراث السياسي إلى الموت بإيماءة التحدي، وهي عمل اقتناع شخصي وسياسي(8). وبشكل متشابه إنّ أوضح صوت عن الثورات في(تحت الأنظار الغربية) يبدو أنّه صوت"نتاليا هالدن" التي تنتقد بحدّة الإنكليز ومن المحتمل"الثورة الممجّدة" Glorious Revolution عام 1988، على أرضية صحيحة يجسدها العديد من المؤرخين الإنكليز. إنّها تقول إنّ الإنكليز يكرهون الثورة وهم أمّة"عملت صفقة مع القدر... حرية أكثر مقابل عملة صعبة" (ص 134).

إنّ هذه هي الصفقة التي يعقدها "تشارلز كولد" في(نوسترومو). وبالرغم من أنّ"نتاليا هالدن" تبدو لأستاذها الإنكليزي غير المتخيَّل يوتوبية إلى حد غير عقلاني، فإنّ أفكارها السياسية تعطى وبشكل عجيب نفس صدى كلمات"كونراد" في"الأوتوقراطية والحرب".

إنّ إلقاء لوم عنف الحروب الحديثة هنا على الأمم التي تعتمد من أجل عيشها على النجاح التجاري وعلى عملٍ من أنواع عدائية، وإنّ"كونراد" يكتب"معبراً بنفس طريقة"نتاليا هالدن" : "إنّ النصر النهائي للانسجام والعدالة يبقى... غير مفهوم" لأنّه لم تخل الغابة من أجل بنائه(الصفحتان 84 و

107)."إنّ السلام الحقيقي في العالم... سيبنى على أسس أقل زوالاً من أسس الفوائد المادية" (ص 107). وفي هذه المقالة يحث على أنّ العمل السياسي يجب أن يكون مبنياً على"الغريزة البناءَة للناس" وعلى"الضمير التجمعي" وعلى ما يتم إنجازه من المبدأ الأخلاقي" (الصفحتان 91 و 111) ومثّل وصفت"الدكتور مونيام".

يذهب"فريدريك جيمسون" بعيداً خلف"إيرفنك هاو"ولكن بنفس الاتجاه ليجد أنّ بصيرة"كونراد" السياسية في(نوسترومو) وفي كل أعماله تستبدل بالرومانس والحلم بشؤون الحياة الحقيقية، وهذا ما يسمى كيف يمكن أن نكسب عيشنا. وحتى في إعطائه شكلاً مثالياً لحياة السفينة والتي قد يظن المرء أنّ لها علاقة مع كسب المرء للقمة عيشه، يجد"جيمسون" أنّ"كونراد" يهرب في عالمٍ خيالي خالٍ من الواقعية الماديّة(الصفحتان: 213و 214). وخلف هجماته غير المعتدلة على"كونراد" والتي تشبه تماماً هجمات"سعيد"، يبدو"جيمسون" أنّه يفترض يوتوبيا خاصة به، يوتوبيا ماركسية حيث تنمو الحيوانات المشبعة جسدياً دون أوهام تخص الحاجات غير الجسدية. وهذا يبدو عالماً خيالياً كأيّ عالم يبنيه"كونراد" وبالتأكيد في عالمٍ واقعي في(نوسترومو).

في هذه الرواية، نحن نتتبع نمو عقل البطل الذي أعطى اسمه عنواناً للرواية من رؤية نفسه انعكاساً فقط في عيون الآخرين إلى شخصية، وكما يقول"فانون الذكي": "إنّ تحرير الشخص لا يتبع تحرير الأمّة. إنّ تحرير الأمّة الأصلي يوجد على الدرجة الدقيقة التي نحوها بدأ الشخص بشكل معكوس طريق تحرره"(باتجاه الثورة الأفريقية، ص 103).

إنّ المفكرين السياسيين الأكفياء كان لديهم هذه الأفكار. لنَرَ مثلاً رسالة من"جون آدم" إلى"توماس جيفرسون" كُتِبت عام 1815.

يسأل"آدم" "جيفرسون": "ماذا نقصد بقولنا الثورة؟ الحرب؟ ذلك لم يكن جزءاً من الثورة. لقد كانت تأثيراً ونتيجة لها.. لقد كانت الثورة في عقول الناس وهذا بدأ مفعوله من عام 1760 وحتى عام 1775 في مدة خمسة عشر عاماً قبل أن تنزف نقطة دم واحدة" (رسائل"آدم" و"جيفرسون"، الجزء الثاني، ص 455). وكما يوضح"كونراد" فإنّ(نوسترومو) تأخذ عنوانها من الطريقة التي يمثّل فيها بطلها"الناس" في كلا العالمين الجديد والقديم.

إنّ ثورة الرواية غير المنتهية والأكثر استمرارية تبدو أنها ثورة"رجلنا" ورجل القارئ في النهاية الذي تحوّل من شخص أحب جداً اسم"نوسترومو" (بإساءة لفظه بالإنكليزي) إلى شخص يرفض كل السيطرة الخارجية وضمناً سيطرة الفضة غير القابلة للفساد ولكنها المفسدة.

■الحواشي:

1- "شيري"، (عالم كونراد الغربي)، الصفحات 147- 201 وكتاب"وات" ("جوزيف كونراد": (نوسترومو"). الصفحات 19- 51 وهذه الصفحات تساعد في وصف مراجع كونراد الرئيسية.

2- "ولاس. س. واتسون" وجد أنّ"كونراد" قد استعار كمية جيدة لـ(نوسترومو) ومنها حافز مطاردة الكنز والقصة التي تقدمتها من"فيكتور هيجو" (مسافر والبحر) التي حدثت في كرنيزي والقناة

الإنكليزية.

إنّ المقاطع التي استخدمها قد استشهد بها بكثرة في كتاب"هيرفوت"، (وجه"جوزيف كونراد" الفرنسي).

3- *لاحظ مثلاً كتاب"ليفز" (التراث العظيم) الصفحات 173 - 226 وكتاب"سعيد" (العالم والنص والناقد) الصفحات 95 - 96، 101 و"جيمسون" (عدم الوعي السياسي) ص 278 .*

4- *أنا ممتن لـ"ج. هـ. ستابي" لتذكيري بهذه العبارة المقتبسة.*

5- *"مكلوجان"، ("كونراد": (نوسترومو)) الصفحتان 8 و9 تلخصان برتابة أهمية الاسم الذي اختاره"كونراد" عنواناً للرواية*

6- *من أجل أوجه أخرى من الكلام والصمت في(نوسترومو) راجع مقالة"فوجيل"، "الفضة والصمت" الصفحات 103 - 125. أحب أن أضيف أنّ البلاغة المبالغة التي يلازمها مع التوسع الإمبريالي هي ملازمة أكثر خصوصية لليبرالية"دون جوزي أفيلانوس" المحلّية والحشو الكلامي الثوري لـ"بيدريتو مونتيرو".*

7- *في دراسة آخر تبادل لـ"نوسترومو" مع المصوّر الماركسي، أنا أتبع نسخة المكتبة الحديثة، والتي هي أقرب لنسخة عام 1904 في متحف روزينباغ أكثر من نسخة"دينيت" التي أعيدت طباعتها في سلسلة كلاسيكيات عالمية. هذه النسخة الأخيرة، مثل النسخ الأخرى التي طبعت منذ عام 1918 وصاعداً، تصوّر"فيدانزا" مستجيباً للشيوعي فقط بالصمت"وبنظرة مملوءة بالاستفهام العميق المحيّر" (ص 563). إنَّ التغيير يَدُل على أنّ"فيدانزا" يفكّر بعلاقته بالماركسي أكثر من رفض الثورة مباشرة. بينما تبدو النهاية المبكرة أكثر توافقاً مع تحوّل"فيدانزا" من كونه أداة الآخرين لكي يصبح رجله، والنهاية المتأخرة تؤكّد المكان غير المحدد الذي يحتله في الموت، متوافقاً مع تحذير رئيس الأساقفة"كور بيلان" لـ"كولد" من أنّ الناس سوف يثورون في النهاية بطريقة أو بأخرى ضد عدم التساوي الذي وجد بسبب ثروة المنجم.*

8- *هاي في"عبارة"كونراد" الأخيرة و(الملكة الجميلة)" تجادل بأنَّ"كونراد" قد استخدم بشكل مدروس كلمات"جيانت ديسباير" في عبارته المقتبسة في رواية(الطوّاف) ليلقي الضوء على مباراة"بيرول" الانتحارية مع سفينة حربية إنكليزية عند نهاية الرواية. لنتذكر عبارة الكاتب"ي. م. فورستر"، إنّ عمل الطوّاف العجوز هو في نفس الوقت"أدب خاص" ينقذ عشيق"أرليت"، و"مسألة عامة" تعبّر عن إخلاص"بيرول" لفرنسا وازدرائه للثورة التي تجعل انتحاره الفعلي يفهم خطأً.*

■■■

شاعرات أمريكيات
باقة من "إميلي ديكنسون" (1830-1886).

■ ترجمة : فاروق هاشم

عاشت إميلي ديكنسون طوال حياتها في أمهيرست، في ولاية ماساشوستس، تغادرها من حين لآخر لزيارات قصيرة إلى فيلادلفيا وواشنطن ولاستشارة طبيب عيون في 1864 و 1865. كان أبوها محامياً مشهوراً ، وقد دخل الكونجرس، وذا نزعة كالفينية، رغم لطافته نحوها. كانت حياتها عادية لا حوادث تذكر فيها، فقد بقيت تدير بيت العائلة، وظلت لربع قرن منعزلة عن العالم ماعدا بعض الأصدقاء المقربين جداً. ولم تتزوج أبداً. يُقال بأن قصائد الحب التي كتبتها كانت موجهة لأحد المتدربين في مكتب أبيها، ولرجل دين متزوج، كان العزاء لها بعد موت الأول المبكر، وأحد أصدقاء العائلة. كرست الشطر الأخير من حياتها للاهتمام بشعرها، ولكنها لم تنشر سوى النزر اليسير. وقصيدتان فقط من قصائدها المشهورة رأت النور وهي على قيد الحياة.

كانت تكتب الشعر سراً، وتخفيه حتى عن عائلتها. وقد كتبت أكثر من ألف قصيدة قصيرة؛ وهي تسجل فيها اهتمامها بالحياة المحيطة بها، ومسرات صغيرة مرت بها وتبدل الفصول، أو أحداث شهدتها في البيوت وفي الحديقة، وعبَّرت عن خلجات نفسها بصراحة وصدق وعن حالات الوعي لديها؛ وأهم من ذلك، تأمل دائم بأسرار الحب والموت الخالدين. كان عقلها يمتلئ بالتناقض، تماماً مثل رؤاها، لأنه انصب على اتجاهات متعارضة نحو عالمين يحويان قيماً مادية وأخرى روحية. تركت كماً هائلاً من الجذاذات والمخطوطات، بعضها متقن السبك وأخرى مجرد مسودات وخربشات على نتف من الورق، وقد تم اختيار ستة مجلدات منها، وطبعت بدءاً من (1890).

وأفضل نشرة لقصائدها، مجلدات، قام بها (توماس. هـ.جونسون)، عام 1955، تحت عنوان "قصائد إميلي ديكنسون"، ثم نشر لها رسائلها في ثلاثة مجلدات أيضاً، عام 1958. وهناك دراسات يصعب حصرها عن حياتها وأدبها وشعرها. ماتت بمرض (برايت)، وهو التهاب الكلى، وهي في الخامسة والخمسين.

وبما أنها لم تنشر معظم قصائدها، أثناء حياتها، فإن أسلوبها بقي حراً بصورة ملحوظة، وكثيفاً وشديد الخصوصية، يلائم شخصيتها المعقدة. ولم تكن مبتكرة في علم العروض، وعلامات الترقيم

لديها تبدو غريبة أحياناً، أما المجاز لديها، فلغته تدهشنا باستمرار، بفعل جدتها وقدرتها على النفوذ والاختراق، والحداثة في شعرها تنعكس في النطق عن تجاربها النفسية والرغبة التي تنتابها الشكوك نحو الإيمان.

هذه رسالتي إلى العالم

هذه رسالتي للعالم
الذي لم يكتبْ لي البتة،
هذه الأنباء البسيطة صرَّحتْ بها الطبيعة
مع جلالٍ متواضع.
سُلِّمتْ رسالةُ الطبيعة
إلى أيادٍ لا أراها.
لأن حبها، يا أبناء جلدتي اللطفاء،
يكوِّن حكماً عادلاً عني.

من الله نطلب منَّة واحدة

من الله نطلب منّة واحدة
وهي أن يسامحنا–
عمَّا فعلناه، فهو بالتأكيد يعرف:
فجريمتنا نخفيها عن الأعين.
نبقيها خلف الأسوار طوال حياتنا
داخل سجن سحري،
ونلقي باللائمة على السعادة
التي تتنافس مع الفردوس.

أنا لا أحد. من أنت؟

أنا لا أحد. من أنت؟
وهل أنت لا أحد، أيضاً؟
إذن نحن اثنان لا أحد.
لا تخبر أحداً – فهم سيطردوننا، كما تعلم.
ياللكآبة، أن تكون شخصاً ما،
كم هو مبتذل – مثل ضفدع–
أن تجهر باسمك طوال شهر حزيران.
وسط مستنقع يرحب بك

تختار الروح رفقتها الخاصة.

تختار الروح رفقتها الخاصة
ثم تبادر بإغلاق الباب.
وأمام جلالها المقدس
لا يقترب آخرون.
بدون تأثر ترقب مرور العربات
أمام بوابتها البسيطة؛
بدون رعشة ترقب امبراطوراً يركع
فوق حصيرها.
لقد عرفتُها من بين حشدٍ وفيرٍ
وقد اختارت واحداً،
ثم أغلقت مصاريع وجودها
مثل الحجر.

شعرت بمرور جنازة في خلدي

شعرت بمرور جنازة في خلدي
والمشيعون يهرولون جيئة وذهاباً
يخبطون بأقدامهم، على الدوام، حتى بدا
وكأن العقل يكاد ينفجر.
وعندما جلسوا جميعاً،

بدأت الشعائر كالطبل
تدوي قدماً، تدق، حتى ظننتُ
أن خدراً ينسال في دماغي
ثم سمعتهم يرفعون صندوقاً
ويصل الصرير إلى أعماق روحي
مع أحذية الرصاص تلك من جديد،
ثم بدأ الفضاء يمتلئ بالناقوس يُقرع
والسموات كلها كانت كالجرس،
والوجود ليس سوى أذنٍ صاغية،
وأنا والصمت في سباق غريب
حطمنا الوحدة هنا.
ثم هوَتْ قطعة خشب معقولة
وهبطتُ أسفل وأسفل
وارتطمتُ بعالمٍ لدى كل غور
وفقدتُ الإحساس حينئذٍ.

على الجراحين أن يكونوا في غاية الحرص

على الجراحين أن يكونوا في غاية الحرص

عندما يمسكون بالسكين.

فتحت الجراح الدقيقة التي يحدثونها

تتحرك المتهمة بالجرم، الحياة.

الإيمان اختراع جميل

الإيمان اختراع جميل

عندما يستطيع أصحاب المروءة أن يلحظوه.

ولكن آلات التكبير حذرة

في حالات الطوارئ

أقدام جديدة داخل حديقتي تمرُّ

أقدام جديدة داخل حديقتي تمرُّ

أصابع جديدة تحرك سطح التربة.

شاعر متجول فوق شجر الدردار.

يهتك أسرار العزلة.

أطفال جدد يلعبون فوق المساحات الخضراء–

أطفال جدد متعبون ينامون في الأسفل،

ومايزال الربيع الكئيب يرجع،

ومايزال الثلج المحافظ على مواعيده يعود.

الأمل شيء ذو ريش

الأمل شيء ذو ريش

يقبع ضمن الروح

ويعزف اللحن بدون كلمات

ولا يتوقف أبداً.
وأجمل مافي العاصفة يُسمع،
ولابد أن الإعصار صعب
قادرٌ على إرباك الطائر الصغير
الذي بقي دافئاً مرات عديدة.
لقد سمعته في الأراضي شديدة الصقيع
وفوق البحر الأكثر غرابة،
ومع أنه كان في ضيق شديد
لم يطلب مني كسرة خبز أبداً.

المسافة التي قطعها الموتى

المسافة التي قطعها الموتى
لا تظهر في البداية؛
عودتهم تبدو ممكنة
لسنوات مشرقة عديدة.
وبعد أن نتبعهم
تزداد شكوكنا،
بأننا أصبحنا جد حميمين
مع استعادة الأحداث الماضية العزيزة الخاصة بهم.

لقد متُّ من أجل الجمال

لقد متُّ من أجل الجمال، ولكن حالما
وضعت في القبر
استلقى من كان قد مات من أجل الحقيقة

في حجرة مجاورة.

سأل برقةٍ لماذا فارقتُ الحياة،

"من أجل الجمال" أجبتُ،

"وأنا من أجل الحقيقة. كلاهما واحد.

نحن إخوة". قال.

وهكذا، مثلما يلتقي الأقارب ليلاً،

تبادلنا الحديث عبر الحجرات،

حتى وصل الطُحلبُ شفتينا

وغطى اسمينا.

النجاح يُعتبر الأكثر عذوبة

النجاح يُعتبر الأكثر عذوبة

لأولئك الذين لم ينجحوا

ولكي نستسيغ الرحيق

لابد من مرارة شديدة.

لا أحد من ذلك الجيش الأرجواني

ممن ربحوا الراية اليوم

يعرف هذا التعريف

الواضح جداً للنصر،

فهو الذي هُزم، وهو يلفظ أنفاسه،

وإلى أذنيه المحرومتين

تتناهى نغماتُ الانتصار البعيدة،

وقد امتلأت بالعذاب وواضحة.

لأنني لم أستطع التوقف للموت.

لأنني لم أستطع التوقف للموت
توقف هو بلطف من أجلي؛
ولم تحمل العربة سوانا
ومعنا الخلود.
قدنا العربة ببطء، فالموت لا يعرف العجلة.
وأنا قد ادخرت
جهدي، وراحتي على حد سواء
لدماثة خلقه
عبرنا المدرسة حيث الأطفال يلعبون
في حلبة صراع ضمن دائرة،
عبرنا حقول القمح البرّاق،
ومررنا بالشمس وهي تغيب.
توقفنا أمام بيت بدا
كانتفاخ فوق الأرض،
والسقف بالكاد يُرى،
والحلية المعمارية ليست سوى متراس،
مضت قرون منذ ذلك الحين، ولكننا
كلانا بشعر وكأنها أقل من نهار
عندما ظننت أن رؤوس الخيل أولاً
قد اتجهت نحو الأبدية.

هناك مرّت ريح مثل النفير

هناك مرّت ريح مثل النفير؛
اهتزت عبر العشب

وُرغم الطقس الحار، برودة معتدلة.
مرّت منذرة بأوخم العواقب.
أغلقنا النوافذ ووضعنا المتاريس على الأبواب
وكأننا نبعد شبحاً زمردياً؛
تلك الأفعى الكهربائية للهلاك
مرّت تلك اللحظة.
وعلى حشدٍ من الأشجار التي تلهث،
والأسيجة التي تتطاير،
والأنهار التي اتجهت إليها البيوت
هكذا شاهد الأحياءُ ذلك اليوم.
جرس برج الكنيسة يُقرع بشدة
والأشياء المتناثرة تطير وتحوّم
هناك مرّت ريح مثل النفير
كم مثل هذه الأمور تأتي
كم مثل هذه الأمور تذهب
ومع ذلك يبقى العالم مسكوناً.

طير أتى في آخر الممر

طير أتى في آخر الممر:
لم يلحظ أنني رأيتهُ؛
قصم ظهر دودة الطعم نصفين.
وأكل وجبته نيئة.
ثم ارتشف الندى
من عشبٍ فسيح؛
ثم فرَّ إلى جانب السور
ليسمحَ لخنفساء بالمرور.

نظر بعينين سريعتين
ترمقان كل شيء بشرود–
بدتا مثل حبتي مسبحة خائفتين، كما ظننتُ
وحرّك رأسه المخملي
وكمن تربصتْ به الدوائر، حذراً،
عرضتُ عليه كسرة خبز،
وفتح ريشَ أجنحته
التي قادته برشاقة إلى العش
مثلما تقسم المجاذيف البحر،
فضية جداً بالنسبة لألواح المركب،
أو الفراشات، تبتعد عن ضفاف الظهر،
تقفز، بدون أن تنضح ماءً، وهي تقوم.

شعرتُ بانقسام في عقلي

شعرتُ بانقسام في عقلي
وكأن دماغي تناثرتْ؛
حاولتُ لملمته، درزة، درزة،
ولكن فشلت في جعل الأجزاء تتناسب.
الفكرة السابقة حاولت ضمها
إلى الفكرة التي تلتها،
ولكن التتابع كان بعيد المنال،
مثل كراتٍ أُلقي بها إلى الأرض.

أخذتُ قوتي بيدي

أخذتُ قوتي بيدي

وجبتُ ضد العالم؛
لم تكن قوتي كقوة داوود،
ولكنني كنتُ ضعف شجاعته
ألقيتُ بحصاي، ولكن نفسي
كانت الوحيدة التي أُصيبتْ.
فهل كان جُليات كبيراً جداً،
أم أنا في غاية الضآلة؟

الحب يفعل كلّ شيء ماعدا إحياء الموتى

الحب يفعل كلّ شيء ماعدا إحياء الموتى؛
وأشكُ إن كان حتى هؤلاء
قد احتجبوا من مثل هذا العملاق.
واكتسوا لحماً.
ولكن الحُبَّ متعبٌ ويجب أن ينام،
وجائع ينبغي أن يُغذَّى،
وهكذا يُغري الأسطول البرّاق.
حتى يغيب عن النظر.

ما أسعد الحجر الصغير

ما أسعد الحجر الصغير
الذي يهيم في الطريق وحيداً،
ولا يهتم بمهن البشر وطرق المعيشة،
ولا يخشى مطالب الحياة؛

وغطاؤه الطبيعي بُنّيٌ وهبته العناصر

من كون يمر بالقرب؛
ومستقلّ مثلما هي الشمسُ،
تتحد مع غيرها أو تشرق وحدها
تنجزُ دستورها المطلق
ببساطة لا مبالية.

أيُّ فندق هذا

أيُّ فندق هذا
حيث لقضاء الليل
يأتي مسافر غريب؟
من هو صاحب النزل؟
وأين الخادمات؟
فلتنظر، يالها من غرفٍ عجيبة!
لا نيران ضارية إلى الحمرة في المواقد،
ولا أباريق فضية مترعة تفيض.
أيها الساحر، أيها المالك،
من هؤلاء في الأسفل؟

■

■المصادر:

1- The Mentor Book of Major American Poets.
2- The New Pocket Anthology of American Verse.
3- A Pocket Book of Modern Verse.
4- The Oxford Companion to American Literature.

■■■

القصة:

1- ابنة تاجر الخيول بقلم د. هـ لورنس، ترجمة. د. علي عبد الأمير صالح (العراق).
2- حكاية البحار الصغير للروائية الدانماركية إيزاك دينيسن كارين بليكسن، ت. عبد الإله الملاح.
3- الروح لا تموت- للكاتب الروسي فاسيلي بيلوف.ت. عدنان جاموس.
4- دافع عن نفسك، قصة عدالت آغا أوغلو، ت. عبد القادر عبد اللي.
5- "القاتل" للكاتب الكوبي أونيلو خورهي كاردوسو، ترجمة: رياض شرف الدين.
6- "عزيزنا ادوارد"، للأديب الألماني بول شالوك. ترجمة : عدنان حبال.
7- "غراميات لانيو" قصة مارسيل بانيول (فرنسا). ت. نبيل أبوصعب.

ابنة تاجر الخيول

■ تاليف: د. هـ لورنس
■ ترجمة: د.علي عبد الأمير

"طيب، مابيل، وماذا ستفعلين بنفسك؟"، سأل جو، بذلاقة لسان سخيفة. شعر أنه في غاية الأمان.ودون أن يصغي إلى أي جواب، استدار جانباً، نقل حبة تبغ إلى طرف لسانه، وبصقها إلى الخارج. لم يكنْ يكترث بأي شيء، طالما أنه هو نفسه يحس بالأمان، وبمنأى عن الأذى.

كان الأشقاء الثلاثة والأخت جالسين حول مائدة الفطور المقفرة، يحاولون أن يتشاوروا فيما بينهم تشاوراً مفككاً بعض الشيء. نقر بريد الصباح النقرة الأخيرة على مصائر أفراد العائلة، وانتهى كل شيء. أما حجرة الطعام الموحشة نفسها، بقطع أثاثها الثقيل المصنوع من خشب الماهوغاني، فقد بدت كما لو أنها تنتظر من يتخلص منها.

لكن المشاورة لم تسفر عن شيء. هيمن على الرجال الثلاثة جو غريب من العقم واللاجدوى، بينما كانوا منتشرين من غير اتساق حول المائدة، يدخنون ويفكرون ملياً وبصورة مبهمة في حالهم. الفتاة وحيدة، قصيرة القامة نوعاً ما، شابة في السابعة والعشرين، متجهمة الوجه. لم تكنْ تشاطر إخوتها الثلاثة الحياة ذاتها.

لو كانت تحيا على غرارهم لبدت حسنة المظهر، ولحافظت على الاستقرار الرائق لسحنتها، سحنة "كلب بلدوغ"، كما يقول أشقاؤها.

كان ثمّة وقع مشوش لقوائم الخيل في الخارج. تحرك الرجال الثلاثة كلهم في كراسيهم كي يراقبوا ماسيحدث، خلف شجيرات الأيلكس الداكنة التي تفصل شريط المرجة عن الطريق العام؛ يمكنهم أن يروا موكباً من الجياد الإنكليزية المخصصة للجرّ تتمايل خارج زريبتها الخاصة، وهي في طريقها إلى التمرّن. كانت هذه آخر مرة. هذه آخر الجياد التي ستفلت من أيديهم. كان الشبان الثلاثة مذعورين من تدهور حياتهم، وإن شعورهم بالكارثة التي أحاطتهم جميعاً لم يُبقِ لديهم أيَّ إحساس بالحرية الداخلية.

ومع ذلك فقد كانوا ثلاثة شبان جميلي الطلعة، أقوياء الأبدان بصورة كافية. كان جو، الأكبر

سناً، رجلاً في الثالثة والثلاثين، وسيماً ومتحرراً، يشع حيوية وعافية. وجهه أحمر، كان يفتل شاربه الأسود على إصبع سميك، أما عيناه فكانتا قلقتين غير عميقتين. كانت له طريقة حسية في الكشف عن أسنانه، عندما يقهقه، أما مشيته فكانت حمقاء. هاهو الآن يراقب الأحصنة بعينين تكسوهما غشاوة شبه زجاجية جرّاء القلق وعدم الارتياح، يخالطهما شيء من الذهول الناجم عن تردي الحالة المعاشية.

أحصنة الجر الضخمة تأرجحت أثناء سيرها. كانت مربوطة الواحد عكس الآخر، الرأس إلى الذيل، كانت أربعة جياد، تبذل جهداً للوصول إلى ممر ضيّق متفرع من الطريق العامة، زارعةً حوافرها الضخمة بصورة هازئة في الطين الأسود الناعم، مؤرجحةً أكفالها المدورة الكبيرة بترف. ركضتْ خبباً خطوات قليلة مفاجئة فيما كانت تُساق إلى الممر الضيق، في المنعطف. كل حركةٍ من حركاتها كانت تنم عن قوة هائلة هادئة، وعن حماقةٍ جعلتها حبيسة الخضوع. سائس الخيل الذي في المقدمة تطلع إلى الوراء، هازاً حبل القيادة. وتوارى موكب الخيل عن الأنظار مختفياً في المجاز، وكان ذيل الحصان الأخير بارزاً للأعلى، متوتراً وصلباً، مشدوداً ومقيداً بالأكفال الضخمة المتأرجحة بينما هي تتمايل خلف أسيجة الشجيرات في حركةٍ أشبه ماتكون بالنوم.

كان جو يراقب ذلك بعينين يائستين، تكسوهما غشاوة شبه زجاجية، كانت الجياد بالنسبة له مثل جسده هو تقريباً، يشعر هو الآن أنه مرهق حدّ الأعياء. لحسن الحظ كان هو قد خطب امرأة في مثل سنه، ومن هنا فإن أباها، الذي كان موظفاً مالياً في مقاطعة مجاورة، سوف يجد له مهنةً. سيتزوج هو ويُشد إلى نير. حياته انتهت، وأمسى هو الآن حيواناً مطيعاً.

تنحى جانباً بارتباك، وقع حوافر الخيول المنسحبة لما يزل يتردد صداه في أذنيه. ومن ثم، بارتباك سخيف، مدّ أصابعه إلى بقايا لحم الخنزير المقدد في الصحون، صفّر بصوت ضعيف، ثم قذف البقايا إلى كلب ترير المستلقي لصق سياج المدفأة. راقب الكلب وهو يبتلعها، وانتظر ريثما يحدّق الحيوان في عينيه، ثم بانت على محياه تكشيرة طفيفة، وقال بصوت عال وسخيف:

-"لن تنال مزيداً من لحم الخنزير، ماذا يمكنك أن تفعل، أنت أيها الكلب الصغير؟"

هز الكلب ذيله بحركةٍ مترددة وكئيبة؛ ثم خفض كفليه، استدار، واستلقى ثانيةً.

هيمن سكون بائس آخر عند المائدة، تململ جو في مقعده، غير راغب بالمغادرة إلى أن ينفض الاجتماع العائلي. فريد هنري، الأخ الثاني، كان منتصب القامة، أنيقاً، ويقظاً. راقب هو مرور الجياد بمزيد من رباطة الجأش. لو كان هو حيواناً، مثل جو، فإنه حيوان مسيطر وليس مسيطر عليه. كان سيداً لأي حصان من الأحصنة، وكان يمتاز بقدرٍ معتدل من التفوق والسيطرة، لكنه لم يكنْ بارعاً في معالجة تعقيدات الحياة. دفع شاربه البني الخشن إلى الأعلى، بعيداً عن شفته، ونظر بانفعال إلى شقيقته، التي كانت جالسةً بلا حراك، وعلى وجهها تلوح سيماء الغموض.

"ستذهبين وتمكثين عند لوسي بعض الوقت، أليس كذلك؟"، سأل هو. الفتاة لم تجبْ.

"لا أدري ماذا ستفعلين غير ذلك"، قال فريد هنري بإصرار.

"اذهبي كخادمة"، قال جو محرّفاً النص بصورة مقتضبة.

الفتاة لم تحرك ساكناً.

"لو كنتُ في مكانها لذهبت للتدريب على مهنة التمريض"، قال مالكولم، الأخ الأصغر سناً. كان طفل الأسرة، شاب في الثانية والعشرين، بهي الطلعة، متناسق القسمات.

إلا أن مابيل لم تلحظ وجوده، كانوا يتحدثون عنها ومن حولها طوال أعوام عديدة، بحيث أنها لم تكدْ تسمع شيئاً على الإطلاق.

دقتْ ساعة الحائط المرمرية الموضوعة على الموقد بصوت واهن معلنةً انقضاء نصف ساعة، نهض الكلب المستلقي على بساط الموقد بحركةٍ مضطربة ونظر إلى المجموعة الجالسة إلى مائدة الفطور. بيد أنهم مازالوا جالسين في اجتماع سري عقيم.

"أوه، طيب"، قال جو بغتةً، من غير أن يقترح شيئاً. "سوف أذهب"... دفع كرسيه إلى الوراء، باعد بين ركبتيه بهزةٍ إلى الأسفل، كي يحررهما، بطريقةٍ حصانيةٍ، ومضى إلى النار. لكنه لم يغادر الحجرة بعد؛ كان تواقاً لمعرفة ماسيفعله أو يقوله أشقاؤه الآخرون . شرع يحشو غليونه بالتبغ، مخفضاً بصره إلى الكلب، قائلاً بصوت عال ومتكلف:

"أتذهب معي؟ أتأتي معي أيها الكلب الترير. هم لن يذهبوا إلى أماكن أبعد من تلك التي هم بصددها الآن. ألا تسمعني؟".

هز الكلب ذيله بوهن، أبرز الرجل فكه وغطى غليونه بكفيه، ونفخ الدخان بتصميم، ناسياً نفسه في التبغ، مصوّباً نظراته طوال كل تلك المدة إلى الكلب ذي العينين البنيتين الشاردتين. رفع الكلب عينيه إلى الرجل في ارتياب كئيب. وقف جو بركبتين بارزتين بطريقة حصانية حقيقية.

"هل تلقيتِ خطاباً من لوسي؟"، سأل فريد هنري شقيقته.

"نعم، في الأسبوع الماضي" ردتْ أخته بطريقة حيادية.

"وماذا قالت في رسالتها؟".

مابيل لم تحرْ جواباً.

"هل طلبت منكِ المجيء، والمكوث هناك؟"، ألح فريد هنري.

"قالت يمكنني أن أفعل إن شئت.".

"طيب، إذاً، خير لك أن تفعلي ذلك. أخبريها بأنكِ آتية يوم الاثنين.".

واستقبل هذا الكلام بصمت.

"إذاً هذا هو ماستفعلينه، صحيح؟". قال فريد هنري بشيء من الغيظ والسخط.

لكنها لم تردْ عليه. كان يخيم على الغرفة صمت يزخر بالسخط واللاجدوى.

كشر مالكولم بصورةٍ حمقاء.

"عليكِ أن تتخذي قراراً من الآن وحتى الأربعاء القادم.". قال جو بصوت مرتفع، "وإلا وجدتِ

نفسكِ فوق حجر الرصيف.".

اكفهر وجه الشابة، إلا أنها ظلت جالسةً بثبات.

"هو ذا جاك فيرجسون!". هتف مالكولم، الذي كان يحدق بلاهدف عبر النافذة.

"أين هو؟"، صاح جو بصوتٍ عالٍ.

"مر تواً.".

"هل سيدخل؟".

أتلع مالكولم عنقه ليرى البوابة.

"أجل". قال هو.

خيم صمت، مابيل لبثت جالسةً كامرأةٍ مدانةٍ، عند رأسِ الطاولة، ثم سُمِعَ صفير من المطبخ. هبّ الكلب واقفاً ونبح بصوت حاد. فتح جو الباب وصاح قائلاً: "هلمَّ"..

بعد لحظةٍ دخل رجل في مقتبل العمر. يلف نفسه بمعطف ولفاع صوفي أرجواني اللون، أما قبعته التويد (نسيج صوفي خشن)، التي لم يرفعها، فقد كانت مسحوبة إلى الأسفل فوق رأسه. كان ربع القامة، وجهه طويل نوعاً ما وشاحب، أما عيناه فقد كانتا تبدوان متعبتين.

"مرحباً، جاك! حسن، جاك!"، هتف مالكولم وجو بينما لم يقلْ فريد هنري غير "جاك".

"ماذا ستفعل؟". سأل القادم الجديد، كان جلياً أنه يوجه كلامه إلى فريد هنري.

"سيان. علينا أن نخلي المكان يوم الأربعاء– هل أنت مصاب بالزكام؟".

"نعم. زكام شديد.".

"لِمَ لا تلازم الفراش. طالما أنتَ مصاب بالبرد؟".

"أنا ألازم الفراش؟ عندما لا أكون قادراً على الوقوف على قدميّ، من الجائز أن تكون لي فرصة سانحة في ملازمة السرير.". قال الشاب بصوت أجش. كانت له لهجة اسكتلندية طفيفة.

"إنه عمل مرهق، صحيح". قال جو باسترسال، "إذا ماواصل الطبيب عمله هنا وهناك متحدثاً بصوت خفيض أجش، آنذاك سيترك انطباعاً سيئاً لدى مرضاه، أليس كذلك؟ ".

جعل الطبيب الشاب يتأمل محدّثه.

"المسألة لا تعني عندك شيئاً، صحيح؟"، سأل هو ساخراً.

"هي لا تعنيني بالدرجة التي أعرفها. تباً لك، أتمنى أن لا تعنيني. علام تسألني؟".

"في اعتقادي أنك كثير الاهتمام بالمرضى، إني أتساءل ما إذا يحتمل أن تكون أنتَ واحداً منهم.".

"تباً، إني لستُ كذلك. لم أكن يوماً مريضاً عند طبيب متحمس، وآمل ألا أكون كذلك في

المستقبل أيضاً". رد جو.

حينذاك قامتْ مابيل من المائدة، لاح عليهم كلهم أنهم باتوا منتبهين لوجودها.

بدأت هي تصف الصحون. تطلع الطبيب الشاب إليها. لكنه لم يخاطبها بكلمة. الواقع، لم يوّجه إليها تحيته. غادرت هي الحجرة مع الصينية، كان وجهها جامد الملامح من دون أن يطرأ عليها أي تغيير.

"متى سينفد مالكم أنتم جميعاً؟". استفهم الطبيب. ثم التفت إلى جو:"هل وقعت في المصيدة؟

"نعم، سبق وأن أخطرتك بأنني وقعت في المصيدة، أليس كذلك؟".

"يتوجب علينا، إذاً، أن نتغلب على هذا الوضع –وداعاً، جاك، إن لم أرك قبيل مغادرتي". قال مالكولم مصافحاً الطبيب.

انصرف إلى الخارج، ولحقه جو، الذي بدا كما لو أن له ذيلاً بين ساقيه.

"حسن، هوذا قدركم"، هتف الطبيب، عندما ترك وحيداً مع فريد هنري. "ستذهب قبل الأربعاء، أليس كذلك؟".

"تلك هي الأوامر"، رد الآخر.

"إلى أين، إلى نورثامبتون؟".

"نعم."

"اللعنة!" صاح فيرجسون، بغم هادئ.

لزم الاثنان الصمت.

" حسمت الأمور كلها، صحيح؟" سأل فيرجسون

"تقريباً.".

حلت فترة صمت أخرى.

"حسن، سأشعر بفراقك، ياعزيزي فريدي"، قال الطبيب الشاب.

"وأنا أيضاً، سأحس بالوحشة بعيداً عنك، ياجاك". رد الآخر.

"إن فراقك هو الجحيم بعينه". قال الطبيب متأملاً.

التفت فريد هنري. لم يكن ثمة مايقال. أقبلتْ مابيل من جديد، كي تزيل ما تبقى من أشياء على المائدة.

"وماذا ستفعلين أنتِ، آنسة بيرفين؟". سأل فيرجسون."ستذهبين إلى شقيقتكِ، صحيح؟".

تطلعت إليه مابيل بنظرات ثابتة وخطيرة، كانت تشعره دوماً بالضيق، وتزعزع راحته الظاهرة.

"لا" أجابت هي.

"طيب، باسم القدر ماذا ستفعلين؟ أخبريني ما الذي تنوين عمله؟"، صاح فريد هنري بحدةٍ لا طائل تحتها.

لكنها لم تفعل شيئاً سوى أنها أدارت رأسها، وتابعتْ عملها. طوتْ قماش المائدة الأبيض، وفرشت غطاء الشنيل[46].

"إنها لا تعرف سبيلاً إلى الملل والتعب!". تمتم أخوها.

لكنها فرغت من مهمتها بوجهٍ خالٍ تماماً من أي تعبير، الطبيب الشاب لا يني يراقبها بشغف واضح طوال كل تلك المدة. بعدها غادرت هي حجرة الطعام.

شيعها فريدهنري بنظراته، زاماً شفتيه، عيناه الزرقاوان ركزتا النظر في خصومة حادة، بينما كان يكشر معبراً عن سخطه التام.

"يمكنك أن تهشمها إلى شظايا، هذا هو كل مافي مقدورك أن تناله منها". قال: هو بنبرة واطئة.

لاحتْ على ثغر الطبيب ابتسامة طفيفة.

"ماذا ستفعل هي، إذاً؟" سأل هو.

"اضربني إن كنت أعرف!". أجاب الآخر.

خيم صمت. ثم تحرك الطبيب حركةً بطيئةً.

"سأراك الليلة، هل أستطيع ذلك؟"، قال لصديقه.

"نعم– أين سيكون لقاؤنا؟ هل ستذهب إلى مطعم جسديل؟".

"لا أدري. فأنا أعاني من هذا الزكام. سأمر في كل الأحوال على productions الموون والستارز.".

"لتتحسر ليزي ومي على ليلتهما مرةً واحدةً، مارأيك؟".

"صحيح– لو أنني أحسستُ بمثل ما أحس به الآن.".

"سيان–".

عبر الشابان المجاز، حتى وصلا إلى الباب الخلفي معاً. كان المنزل واسعاً، لكنه الآن خالٍ من الخدم، ومهجور، في الخلف كان ثمة فناء مشيد بآجرات صغيرة، ووراءه مربع كبير مكسو بصغار وحمر الحصى، وله اصطبلات على الجهتين. وثمة حقول مائلة، شديدة الرطوبة، داكنة كالشتاء تمتد بعيداً في الجوانب المفتوحة.

لكن الاصطبلات خالية الآن. جوزيف بيرفين، رب الأسرة كان رجلاً عديم الثقافة، وأمسى تاجر خيول كبيراً بعض الشيء. كانت الاصصبلات مليئة بالجياد. الخيول تذهب وتأتي يرافق رواحها ومجيئها اضطراب عظيم، ناهيك عن تجار وسائسي الخيل. وكان المطبخ يعج بالخدم. لكن في الفترة

---

[46] الشنيل : غزل صوفي أو قطني أو حريري ذو زئبر ناتئ (المورد).

الأخيرة تدهورت الأمور تدهوراً سريعاً تزوج الرجل العجوز ثانيةً، كي يجدد نصيبه. الآن أمسى هو في عداد الأموات، وصارت عظامه رميماً، ولم يبقَ شيء غير الدين والتهديدات.

طوال بضعة شهور، ظلت مابيل تعمل وحيدة بلا خدم في المنزل الكبير، تتدبر أمور البيت مع الفقر المدقع من أجل أشقائها غير الفعالين. دبرتْ الشؤون البيتية على مدى عشرة أعوام. إنما في السابق. استطاعت هي القيام بواجباتها بوسائل لا حصر لها. ومن ثم، ومهما كانت الأشياء قاسية ووحشية، جعلها الإحساس بالمال فخورةً وواثقةً من نفسها. قد يكون الرجال بذيئي الألفاظ، وقد تكون خادمات المطبخ سيئات السمعة، وقد يكون لأشقائها أطفال غير شرعيين. لكن طالما ثمة مال، فهي تشعر بالاستقرار، وبأنها مزهوة بنفسها بصورة موجعة، وبأنها متحفظة.

لم يأتِ إلى البيت أي من الأصدقاء، كي ينقذ الخيل والرجال الذين يعانون من شظف العيش. مابيل ليس لها صديقات من جنسها، وخاصة بعد أن تزوجت شقيقتها وذهبتْ إلى دار بعلها. لكنها لم تبالِ بذلك. هي تذهب إلى الكنيسة بصورةٍ منتظمة، كانت تصاحب والدها. وكانت تحيا على ذكرى أمها التي فارقت الحياة عندما كانت هي في ربيعها الرابع عشر. كانت مابيل تحب أمها المرحومة حباً جماً. كانت تحب أباها أيضاً، بطريقة مختلفة، تعتمد عليه، وتشعر بالحماية في كنفه، إلى أن بلغ هو سن الرابعة والأربعين حينذاك تزوج أبوها ثانيةً، وبعدها اتخذت هي موقفاً صلباً ضده. الآن رحل هو إلى العالم الآخر وتركهم جميعاً يائسين وغارقين في الدين.

عانتْ هي معاناة كبيرة في خلال فترة الفقر. مامن شيء، على أية حال، كان بمقدوره أن يهز الكبرياء الحيواني، الفضولي، العنيد الذي يسيطر على كيان كل فرد من أفراد الأسرة. الآن، بالنسبة لمابيل، النهاية أتت لا محالة. مع ذلك هي لا تبحث عن حلٍ لمعضلتها. كانت تتبع الطريقة ذاتها في الحياة. كانت تحمل دوماً مفاتيح وضعها الخاص، وتحتمل مصاعبها يوماً بعد يوم بغباء وإصرار. لماذا يتعين عليها أن تفكر؟ لماذا ينبغي لها أن تجيب عن أسئلة أي فرد من الناس؟ أما يكفي أن النهاية قد حلتْ، ومامن مخرج منها. لم يعدْ يعوزها أن تطوف خلسةً الشارع الرئيس للمدينة الصغيرة، متحاشيةً عيون الآخرين، كما لم تعدْ هي تحتاج إلى أن تحط من قدر نفسها، فتدخل الحوانيت وتشتري أرخص الأطعمة، هي ذي خاتمة المطاف. لم تعدْ تفكر هي بأيٍّ من البشر، حتى بنفسها. كانت عديمة الذكاء وعنيدة، تبدو كما لو أنها في حالةٍ من حالات الاهتياج تدنو أكثر فأكثر من كمالها الذاتي، مجدها، مقتربةً من أمها المرحومة، التي كانت هي نفسها جليلة الشأن.

بعد الظهر، أخذت حقيبتها الصغيرة، مع مجزة وإسفنجة وفرشاة تنظيف، وخرجتْ. كان يوماً شتائياً رمادياً، أما الحقول فكانت كئيبة، داكنة خضراء، وكان الجو مسوّداً بفعل دخان مشاغل سبك المعادن التي لا تبعد كثيراً من هنا. مضت مسرعةً، مسرعةً عبر طريق معبدة، غير مبالية بأي إنسان، مجتازةً المدينة متجهةً صوب فناء الكنيسة.

هناك تشعر هي دوماً بالطمأنينة، طالما أنه مامن أحد يمكنه أن يشاهدها، مع أنها في الواقع وبكل معنى الكلمة معرّضة لنظرات كل امرئ يمر من هناك تحت جدار فناء الكنيسة. مع ذلك، ذات مرة تحت ظل المدفن الكبير المليء بالأطياف، بين القبور، شعرتْ مابيل بأن حصناً منيعاً، يعزلها عن العالم، وبأنها محتجزة بين جدار فناء الكنيسة كما لو أنها في بلد آخر.

بحذرٍ جزتْ الحشائش التي طوقتْ اللحد، ونسقت الأقحوانات الصغيرة، البيضاء الضاربة إلى اللون الرمادي في الصليب، وحينما فرغت من ذلك، تناولت جرةً فارغةً من لحد مجاور، جلبتْ ماءً وبعناية تامة ودقة متناهية مسحتْ بالإسفنجة شاهدة القبر الرخامية وحجر الإفريز.

منحها ذلك العمل القناعة المخلصة. شعرتْ بأنها في تماسٍ عميقٍ مع عالم أمها، بذلت مجهوداً عظيماً، مضتْ عبر المتنزه في حالةٍ أقرب ماتكون للسعادة الخالصة، كما لو أنها في إنجازها لهذا العمل تصبح في تلاحم حميم مع أمها. ذلك أن الحياة التي تسلكها في العالم أقل واقعيةً بكثير من عالم الموت الذي ورثته من أمها.

يقوم منزل الطبيب على مقربةٍ من الكنيسة. فيرجسون، المساعد المستخدم حصراً، كان يعمل كالعبد المسترق في الريف، بينما هو يسرع الآن لمعاينة مرضاه الخارجيين في العيادة الجراحية. تطلع عبر المدفن بنظرةٍ خاطفةٍ، وشاهد الفتاة بينما هي تنجز مهمتها عند القبر، بدتْ منكبةً على عملها ومنعزلةٍ، كما لو أنها تبحلق في عالمٍ آخر. عنصر غامض مسَّ وتراً بداخله، وبينما كان يسير تباطأتْ خطواته، وجعل يراقبها كالمسحور.

رفعتْ مابيل عينيها، حينما شعرت بنظراته، التقتْ نظراتهما. وكل منهما تطلع في وجه الآخر ثانيةً وفي وقت واحد، كل منهما شعر أنه اكتشف من قبل الآخر. رفع الطبيب قبعته وواصل مسيره. بقيتْ ذكرى وجهها راسخةً في وعيه. كما لو أنها رؤيا، عندما رفعت وجهها من شاهدة القبر في فناء الكنيسة، وتطلعتْ إليه بعينين كبيرتين، بطيئتين، ورائعتين، وجهها نفسه كان رائعاً، بدا أن وجهها قد سحره تماماً. كانت عيناها ذات قوة هائلة استحوذت على كيانه كله، كما لو أنه تعاطى عقاراً قوياً وفعالاً. قبل الآن كان فيرجسون يشعر بالضعف والإعياء. الآن عادتْ إليه الحياة شعر هو أنه قد تحرر من كيانه اليومي المتآكل.

أكمل واجباته في العيادة الخارجية بأسرع مايمكن، ملأ بسرعة قناني القوم المنتظرين بالأدوية الرخيصة، ومن ثم، وبسرعة معهودة، بدأ رحلته ثانيةً ليزور حالات عديدة خلال قسم آخر من جولته على المرضى، قبل حلول فترة تناول الشاي. كان يفضل دوماً السير على قدميه، إن كان قادراً على ذلك، وخاصةً عندما يحس أنه ليس على مايرام، إذ يخيل له أن الحركة تعيد إليه نشاطه وحيويته.

كان العصر قد حل، كان عصراً رمادياً، باهتاً، وشتائياً ذا برودة بطيئة، ندية، وثقيلة تتغلغل إلى أجساد البشر وتعطل طاقاتهم كلها. لكن لماذا يلزمه أن يفكر أو يلاحظ؟. تسلق التل على عجل وعرّج على الحقول الداكنة الخضرة، سالكاً الطريق الداكنة المكسوة بنفايات المعادن.بعيداً، وعبر منخفض قليل العمق في الريف، كانت المدينة ملتمة على نفسها مثل رماد خامد. ثمة برج، وقمة مستدقة، وكومة من المنازل الواطئة، الفجة، المندرسة. وعلى الحافة الأقرب من المدينة، مائلةً نحو المنخفض، كانت تقع أولدميدو "المرج القديم"، حيث منزل عائلة بيرفين. كان في ميسوره أن يرى الاصطبلات والمباني الإضافية بصورة واضحة، بينما هي تستلقي صوبه على المنحدر. حسن، لن يختلف إلى هناك كثيراً في المستقبل! ملاذ آخر سيخسره هو، مكان آخر ضاع: الرفقة الوحيدة التي يهتم بها في المدينة الصغيرة، الغريبة والقبيحة ضاعت منه الآن. لاشيء غير العمل، والكدح، والإسراع المستمر من مسكن إلى مسكن بين عمال منجم الفحم وعمال الحديد، هذه الحياة الشاقة

أرهقته تماماً، لكنه في الوقت ذاته كان يشعر بتوق شديد إليها.

كان وجوده في مساكن العمال حافزاً له، وكان يتحرك إذا صح التعبير في المتن الأعمق من واقعهم الخشن. كانت أعصابه مستفزة ومشبعة. في وسعه أن يتغلغل عميقاً في الحياة الخاصة للرجال والنساء، هؤلاء جميعاً كانوا عاطفيين جداً، خشني الطباع، وعاجزين عن التعبير عن آرائهم. كان متذمراً، قال هو مرةً أنه كان يمقت الحجر الجهنمي. لكن والحق... يقال.. أثاره ذلك، كان الاتصال والتماس مع الناس الأفظاظ، شديدي الإحساس، محفزاً قوياً يمس أعصابه مساً مباشراً.

أسفل أولدميدو "المرج القديم"، في غور الحقول الأخضر، القليل العمق، المخضل، ثمة بركة ماء عميقة، مربعة الشكل. مسح الطبيب المنظر الطبيعي بنظرة خاطفة ميز فيها هيئةً متشحة بالسواد تجتاز بوابة الحقل، ميممةً شطر البركة. أنعم النظر من جديد، من الجائز أن تكون تلك مابيل بيرفين، فجأةً أمسى وعيه يقظاً وحيوياً.

لماذا تنزل هي إلى البركة؟ توقف في مسيره على المنحدر الذي في الأعلى، وجعل يحدق. كان في مقدوره أن يتأكد من أن ثمة هيكلاً أسود صغيراً يتحرك في غور النهار المعطل. بدا أنه شاهدها وسط هذه العتمة، وأنه كالمستبصر، رآها بالأحرى بعين العقل أكثر مما رآها بالبصر الاعتيادي. مع ذلك بوسعه أن يشاهدها بجزم كافٍ، بينما كان ينعم النظر بعينين يقظتين. شعر هو إذا ما نظر بعيداً، في الغسق الكثيف، والبشع، بأنه سيفقدها بكل مافي الكلمة من معنى.

تابعها بدقة متناهية بينما كانت تتحرك، بصورة مباشرة وبعزم، كما لو كانت شيئاً مرسلاً أكثر منه متحركاً حركة بطيئة في حيوية إرادية، مجتازةً الحقل متجهةً صوب البركة. وهناك وقفت على الضفة لحظةً. لم ترفعْ رأسها أبداً. وبعدها جعلت تخوض في الماء ببطء.

لبث الطبيب واقفاً بلا حراك بينما كان الهيكل الأسود الصغير يمشي ببطء وترو إلى مركز البركة، ببطء شديد، موغلاً أعمق فأعمق في الماء الساكن، واستمرتْ هي تتقدم إلى الأمام عندما ارتفع الماء إلى مستوى ثدييها. عندئذٍ لم يعدْ يشاهدها في غسق النهار الذي انتهى.

صرخ هو: "أنتِ يامن هناك! هل تَعينَ ما تفعلين؟".

وحث الخطى مسرعاً، مهرولاً فوق الحقول الرطبة، المشبعة بالماء، مندفعاً عبر أسيجة الشجيرات، نازلاً إلى منخفض الظلمة الشتوية الجاسئة. استغرق دقائق معدودات في الوصول إلى البركة. وقف على الضفة، كان نفسَه ثقيلاً. لم يكن في مقدوره أن يرى شيئاً البتة. بدتْ عيناه كما لو أنهما تخترقان الماء الساكن، أجل، ربما يكون ذلك هو الظل الداكن للباسها الأسود تحت سطح الماء.

.... جازف بالدخول البطيء إلى البركة، كان قاعها عميقاً، طين لين، غاص هو، وشلتْ برودة الماء ساقيه، بينما كان يتحرك بتؤدة استطاع أن يتنشق رائحة الطين البارد النتنة التي لوثت الماء كله. كانت الرائحة كريهة، ولم تستسغها رئتاه. مع ذلك، قاوم هو بلا مبالاة، أوغل في البركة أكثر فأكثر. ارتفع الماء البارد فوق مستوى فخذيه، حتى وصل إلى مستوى بطنه. غاص كل الجزء الأسفل من بدنه في العنصر البارد الشنيع. كان القاع شديد الليونة ومشكوكاً فيه، كان فيرجسون يخشى أن يغوص ويصبح فمه تحت سطح الماء. لم يكن قادراً على السباحة، ولهذا كان يشعر

بالخوف.

انحنى قليلاً، نشر ذراعيه تحت الماء وجعل يحركهما حركةً دائريةً، محاولاً تلمسها. تمايلت البركة الباردة الساكنة فوق صدره. أوغل من جديد، أعمق قليلاً، وثانيةً، وبينما كانت يداه في الأسفل، شرع يتحسس كل ماهو تحت الماء من حواليه. مسَّ لباسها. لكنه أفلت من أصابعه. وبذل مجهوداً يائساً في الإمساك به.

بينما كان يفعل ذلك فقد إتزانه، وغاص، بصورةٍ مرعبةٍ، وجعل يختنق في الماء الفاسد الترابي، مكافحاً بصورة مجنونة من أجل دقائق قلائل. وفي الختام بعد فترة بدتْ أشبه بالأبدية، استطاع الوقوف على قدميه، انتصب ثانيةً في الهواء وتطلع من حوله. كان يلهث، وأدرك هو أنه مايزال حياً، ثم نظر إلى الماء. كانت مابيل قد نهضت من الماء على مقربةٍ منه. أمسك هو بثوبها، وسحبها إليه، ساعياً إلى أن يجد طريقه إلى اليابسة ثانيةً.

سار ببطء شديد، وبعناية فائقة، مفكراً في التقدم البطيء. نهض أعلى فأعلى، خارجاً من البركة، أمسى الماء الآن في مستوى ساقيه؛ كان سعيداً، في راحة تامة بعد أن تخلص من براثن بركة الماء، رفع الفتاة وتهادى على الضفة، متحرراً من رعب الطين الرمادي الندي.

طرحها على الضفة، كانت قد فقدت وعيها تماماً، والماء يسيل منها . جعل الماء يخرج من فمها، وبذل مجهوداً، كي يعيدها إلى وعيها. لا ينبغي له مواصلة العمل فترة طويلة جداً، قبل أن يشعر أن تنفسها عاد إليها ثانيةً؛ كان تتنفس تنفساً طبيعياً. تابع عمله مدةً أطول. كان بمستطاعه أن يحس أنها تحيا تحت كفيه؛ عادت هي إذاً إلى وعيها. نشف وجهها، لفها بمعطفه، بحلق من حوله في العالم المظلم قليلاً، الرمادي القاتم، ثم رفعها وترنح في مشيته على الضفة مجتازاً الحقول.

بدت الطريق طويلة بصورةٍ لم تخطر له على بال، وبدا حمله ثقيلاً جداً وشعر أنه لن يصل إلى المنزل– لكنه أخيراً استطاع أن يصل إلى فناء الإصطبل، ومن ثم إلى فناء الدار. في المطبخ أرقدها على دثار الموقد، ونادى أحدهم. كان المنزل خالياً. لكن النار ماتزال مشتعلة في الموقد.

ثم جثا ثانيةً كي يعتني بها. كانت تتنفس بانتظام، كانت عيناها مفتوحتين على وسعهما كما لو أنها في أتم وعيها، لكن ثمة شيء ماغائب في نظراتها. كانت تعي كيانها، لكنها لا تعي بما حولها.

قفز درجات السلم، أخذ عدداً من البطانيات من السرير، ووضعها أمام النار كي تدفأ، ثم خلع رداءها المشبع بالماء، والذي يفوح برائحة الطين. جفف بدنها بمنشفة ولفها عاريةً بالبطانيات. ثم دخل حجرة الطعام، باحثاً عن مشروب كحولي. يوجد قليل من الويسكي، أخذ هو رشفةً منه، وسكب في فمها شيئاً منه.

كان تأثير المشروب فورياً، تطلعت في وجهه، كما لو أنها كانت تنظر إليه مدةً من الزمن، إلا أنها الآن فقط أمستْ واعيةً به.

"دكتور فيرجسون؟"... سألت هي.

"ماذا؟"... رد عليها.

كان قد تجرّد من معطفه، وحاول أن يجد لباساً جافاً في الطابق الأعلى. لم يكن يطيق رائحة الماء الطيني الراكد، وكان خائفاً حتى الموت على صحته:

"ماذا فعلتُ؟"، قالت هي:

"غصت في البركة"، أجابها. جعل يرتجف مثل مريض حقيقي، ولم يعدْ قادراً على العناية بها. بقيتْ تركز نظراتها عليه، بدا حزيناً، بينما هو يتطلع إليها عاجزاً. خف الارتجاف، وعادت إليه الحياة ثانية، حياة مظلمة وغير معلومة، إنما قوية.

"هل فقدتُ صوابي؟".. سألتْ هي، بينما كانت عيناها ماتزالان مركزتين عليه.

"ربما، في اللحظة الحاضرة"، أجابها. أحس بالهدوء، لأنه استعاد قواه، زايله التوتر الغريب المضطرب.

"هل أنا معتوهة الآن". سألته.

"أنتِ؟"، فكر ملياً. مرتْ لحظة ثم قال هو بصدق:"لا". أشاح وجهه جانباً.. الآن هو خائف، لأنه كان يشعر بالدوار، وأحس بصورةٍ غامضة بأنها أقوى منه، في هذا الموضوع. واستمرت في النظر إليه بثبات طوال الوقت. "هل يمكنكِ أن تخبريني أين يمكنني أن أجد ثياباً جافة كي أرتديها؟"سالها.

"هل غصتَ في البركة من أجلي؟". سألته.

"لا" أجابها. "خضتُ فيها. لكنني دخلت في الماء أيضاً".

خيم صمت لحظة، تردد هو، كان يتحرق شوقاً للصعود إلى الطابق العلوي كي يحصل على ملابس جافة، إنما كانت في داخله رغبة أخرى. بدتْ وكأنها تريد الإمساك به. يبدو أن إرادته قد ذهبتْ لتنام. وتركته هو، واقفاً هناك خائر القوى أمامها، لكنه شعر بأن داخله دافئ، لم يرتعدْ على الإطلاق، مع أن ثيابه كانت مبللةً بالماء وملتصقة بجسده.

"لماذا فعلتَ ذلك؟". سألته.

"لأنني لم أردكِ أن ترتكبي مثل هذا العمل الأحمق". قال هو.

"لم أكن حمقاء"، قالت، هي ما تزال هي تتطلع إليه راقدةً على الأرض، حيث كان دثار أريكة تحت رأسها. "كان ذلك هو العمل الصحيح الذي ينبغي لي القيام به. كنتُ أعرف ماكنتُ أفعله.".

"سأذهب وأتخلص من هذه الأشياء الرطبة"، قال هو. لكنه مايزال لا يملك القدرة على الابتعاد عنها، مالم ترسله هي. بدا كما لو أنها حياة جسده بيديها. وأنه غير قادر على أن يخلّص نفسه، أو لعله لا يودّ ذلك أصلاً.

فجأةً نهضت هي، ثم أمستْ واعيةً بحالتها. شعرتْ بالبطانيات التي حولها، وتحسست ساقيها. بدا على مدى لحظة كما لو أنها فقدت صوابها.

نظرت من حولها بعينين وحشيتين، كما لو أنها تفتش عن شيء ما. جمّدها الخوف، رأت

ثيابها مبعثرةً على الأرض.

"من نضا عني ملابسي؟". سألته، استقرت نظراتها على وجهه.

أجاب هو: "أنا. كي أعيدك إلى الوعي.".

وعلى مدى لحظات قلائل لبثت تنظر إليه بصورة مروِّعة. تباعدت شفتاها.

"هل أنتَ مغرم بي إذاً؟". سألت هي.

كان واقفاً يتطلع إليها مفتوناً. بدتْ روحه كما لو أنها على شفير الذوبان. مشتْ متثاقلة على ركبتيها، بينما كان واقفاً هناك، تشبثت به بيقين غريب حاسم، ورنتْ إليه بعينين براقتين، ذليلتين، تنمان عن التجلي، والانتصار من نفسها. "أنتَ تحبني. أنا أعرف أنكَ تحبني، أنا أعرف.".

وراحت تقبله بعاطفة جياشة، كما لوأنها غير مبالية بأي شيء آخر في الدنيا كلها.

خفض بصره متطلعاً إلى شعرها المبلل المشوش كان منذهلاً، حائراً، وخائفاً، لم يخطر بباله أن يغرم بها. لم يرغب بالوقوع في هواها. عندما أنقذها من الغرق وأعاد إليها وعيها، كان ذلك بدافع ضميره المهني كطبيب، وكانت هي بمثابة مريضة. لم تكن عنده أي فكرة شخصية عنها. كلا، إن تدخل العنصر الشخصي كان شيئاً بغيضاً بالنسبة له، إنه تدنيس لشرفه المهني. إنه شيء مروِّع أن تطوّقه هكذا.ومع ذلك لم يكن قادراً على الإفلات منها.

تطلعت إليه ثانيةً، بالتوسل ذاته، توسل الحب القوي والفعال، وبالضياء نفسه، ضياء النصر المرعب والذي لا حد له، في ضوء اللهب الرقيق الذي يبدو كما لو أنه آتٍ من وجهها كالنور، كان هو خائر القوى. ومع ذلك لم يكن عازماً على أن يقع في هواها. لم ينوِ أن يغرم بها. ثمة شيء عنيد في داخله رفض الإفصاح عن نفسه.

"أنتَ مغرم بي"، كررت هي في تمتمة وقاحة عميقة ومفرطة الحماسة.

"أنت مغرم بي.".

كانت يداها تجرانه، تجرانه إلى الأسفل نحوها، كان خائفاً، لا بل يشعر هو بقليلٍ من الرعب. ذلك أنه في الواقع لم يكن عازماً على الوقوع في حبها. مع ذلك كانت يداها تسحبانه إليها. مدّ ذراعه بسرعة كي يثبت نفسه، وأمسك كتفها العارية، بدا كما لو أن لهباً يحرق الكف التي أمسكت كتفها الناعمة. ليس له أية نية في أن يغرم بها: كانت إرادته الكلية ضد استسلامه. كان ذلك شيئاً مروِّعاً. ومع ذلك مذهلة كانت لمسة كتفيها، جميلاً كان إشراق وجهها. هل يحتمل أن تكون قد جُنت؟ كان يرهب الوقوع في شباك هواها. ومع ذلك شيء مابداخله أورثه الألم أيضاً.

كان يحوّل بصره إلى الباب، بعيداً عنها. بيد أن يده بقيت على كتفها، وفجأةً أمستْ هي في غاية الهدوء. خفض بصره إليها. صارت عيناها الآن مفتوحتين على مداهما بسبب الخوف، والشك، وزال الألق من وجهها، رجع إليه ظل الكآبة الشنيعة. لم يكن في مقدوره أن يحتمل لمسة سؤال عينيها له، ونظرة الموت وراء السؤال.

بأنينٍ باطني أفشى مابداخله، وجعل فؤاده يستسلم لها، لاحت على محياه بسمة لطيفة مفاجئة. أما عيناها، اللتان لم تفارقا وجهه، شيئاً فشيئاً أغرورقتا بالدموع. تأمل الماء الغريب يترقرق في عينيها، كما لو أن نافورة بطيئة انبجست هناك، وبدا كما لو أن فؤاده قد اشتعل وذاب في صدره.

لم يعد يحتمل النظر إليها بعد الآن. هوى على ركبتيه وقبض على رأسها بيديه وضمّ وجهها إلى حنجرته. كانت جد ساكنة. فؤاده، الذي بدا كما لو أنه قد تفطر، كان يشتعل بنوعٍ من الكرب في صدره. وأحس بعبراتها الحارة، البطيئة تبلل حنجرته. لكنه لم يكن قادراً على الحركة.

أحس أن دموعها الحارة تبلل عنقه وتجاويف عنقه، وظل بلا حراك، معلقاً بأحد خيوط أبديات الإنسان. الآن فقد صار أمراً لا مفر منه أن يضم وجهها إليه؛ لن يدعها تفلت منه ثانية، لن يدع رأسها يفلت من مسكة يده. ودّ أن يبقى أبداً على هذه الحال، وقلبه يسبب له ألماً كان بمثابة حياة بالنسبة له.

من غير أن يعلم، كان يخفض بصره على شعرها البليل، الناعم، البني اللون. ثم، فجأةً، شمَّ الرائحة الكريهة لذلك الماء الراكد، وفي اللحظة ذاتها انسحبت مبتعدةً عنه وتطلعتْ إليه. كانت عيناها كئيبتين ولا يسبر غورهما. كان يخشى تينك العينين، وشرع في تقبيلها، من غير أن يعرف ماكان يفعله. تمنى أن لا يرى تلك النظرات الرهيبة الكئيبة التي لا يسبر غورها في تينك المقلتين.

عندما أدارت وجهها إليه ثانيةً، كان يشع بحمرة خفيفة رقيقة، ومن جديد بزغ ذلك البريق الرهيب للفرح في عينيها، الذي أرعبه حقاً، والذي رغم ذلك ود أن يشاهده، لأنه كان يخشى نظرة الشك أكثر منه.

"أتحبني؟".. سألته، متلعثمة بعض الشيء...

"نعم". هذه الكلمة كلفته مجهوداً موجعاً، ليس لأنها غير حقيقية، إنما لأنها كانت حقيقة جديدة جداً. هذا القول مزّق ثانيةً فؤاده الممزق حديثاً، وبالكاد تمنى هو أن يكون قوله حقيقياً، حتى الآن.

رفعت وجهها إليه، وانحنى فيرجسون للأمام، وقبلها برقة، قبلةً كانت بمثابة عربون أبدي. وحينما قبلها توتر قلبه ثانيةً في صدره. لم يكن عازماً على التوّله بها. لكن الآن انتهى كل شيء. فقد عبر الخليج متجهاً إليها، وكل ماتركه وراءه صار ذابلاً وعقيماً.

بعد القبلة، عيناها درت ثانيةً دموعاً مدرارة. كانت جالسة بلا حراك، بعيدة عنه، ووجهها مخفض ومشاح جانباً، ويداها مطويتان في حجرها. انهمرت العبرات ببطء شديد. خيّم صمت تام، هو أيضاً، لبث جالساً بلاحراك ملتزماً الصمت على دثار الموقد. الألم الغريب لقلبه الذي تفطر بدا كما لو أنه شرع يتلفه. أكان يلزمه أن يعشقها؟ أهذا عشق! أكان يجب أن يُشرّط بهذه الطريقة! –هِم، طبيب!– كم سيسخر منه الناس جميعاً لو أنهم عرفوا!

–كانت فكرة معرفة الآخرين بغرامه هذا تؤلمه ألماً شديداً.

في خلال الألم الصريح واللافت للنظر لتلك الفكرة نظر إليها من جديد.

كانت جالسة هناك مخفضة الرأس مستغرقةً في التفكير، رأى دمعةً تهمي، فاشتعل اللهب في

فؤاده.

"لِمَ تبكين؟".. سألها بنبرة مختلفة.

رفعتْ بصرها إليه، ووراء غلالة الدمع جلب وعيها بوضعها لأول مرة نظرةً قاتمةً من الخجل إلى عينيها.

"أنا لا أبكي ، حقيقةً"، قالت، وهي تتأمله نصف خائفة.

مد يده، وبرفق قبض على ذراعها العارية.

"أنا أحبكِ، أنا أحبكِ!" قال بصوتٍ ناعم، خفيض ومرتعش، لا يمت إليه بصلة.

انكمشت، وطأطأت رأسها. مسكة يده الرقيقة، النافذة على ذراعها ضايقتها، رفعتْ بصرها إليه.

"أريد الذهاب"، قالت:"أريد أن أذهب وآتيك ببعض قطع الملابس الجافة.".

"لِمَ؟ أنا على مايرام.". قال.

"لكنني أنوي الرحيل.". قالت هي: ثم أردفت: "وأريدكَ أن تبدل ثيابكَ.".

حررّ ذراعها، ولفتْ هي نفسها ببطانية، متطلعةً إليه بشيء من الخوف. لكنها لم تنهض.

وبعد ثانية، نهضتْ بعصبية، لفتْ جسدها كله بالبطانية. راقبها في تشوش واضطراب، بينما كانت هي تسعى لتحرير نفسها ولف نفسها بحيث يمكنها أن تسير راقبها من غير شفقة، وكانت هي تدرك ذلك، وبينما هي تمشي، كانت البطانية تتجرجر على الأرض، ولما شاهد هو بنظرةٍ خاطفةٍ قدميها وساقها البيضاء، حاول أن يتذكر مفاتنها عندما لفها بالبطانية، لكنه وقتها لم يكنْ يرغب بالتذكر، لأنها لم تكن حينذاك تعني شيئاً بالنسبة له، وإن طبيعته منعته من تذكرها كما هو الحال عندما كانت لا تعني شيئاً بالنسبة له.

أرعبته ضوضاء متمتمة، مكتومة آتية من داخل المنزل المظلم، ثم سمع صوتها:

"توجد ثياب." نهض ومضى إلى أسفل السلم، ولملم قطع الملابس التي رمتها له. ثم عاد إلى النار، كي يدلك نفسه، ويرتدي ثيابه، كشر مشمئزاً من مظهره عندما فرغ من لبس الثياب.

كانت النار قد بدأت تخمد، لذا وضع شيئاً من الفحم. أضحى المنزل الآن شديد العتمة، عدا ضوء مصباح الشارع الذي كان يلمع ضعيفاً وراء أشجار البهشية. أشعل مصباح الغاز بعيدان ثقاب وجدها على رف الموقد. ثم أفرغ جيوب ثيابه الخاصة، ورمى ملابسه المبللة بهيئة كومة في حجرةِ غسل الأطباق والآنية. بعدها جمع ثيابها المشبعة بالماء، برفق، ووضعها بهيئة كومة منفصلة على سطح الوعاء النحاسي في حجرة الأطباق والآنية.

كان الوقت في الساعة الجدارية يشير إلى السادسة. ساعته اليدوية توقفت عن العمل. ينبغي له العودة إلى عيادته الجراحية. انتظر، لكنها لم تنزل بعد، لذا مضى هو إلى أسفل السلم، ونادى: "ينبغي لي الذهاب.".

وعلى الفور سمعها تنزل درجات السلم. لبستْ أجمل ثيابها، كان فستاناً من نسيج الفوال الرقيق الأسود، وكان شعرها مسرّحاً ومرتباً، لكنه مايزال بليلاً. نظرت إليه– ورغماً عنها ابتسمتْ.

"لا أحبكَ بتلك الملابس." قالت هي.

"هل بدوتُ مثيراً للسخرية؟". أجابها.

كل منهما كان خجلاً من الآخر.

"سأعد لك قليلاً من الشاي". قالت.

"لا، يتعين عليّ الذهاب.".

"هل ينبغي عليك الذهاب فعلاً؟" وتأملته ثانيةً بعينيها المفتوحتين على وسعهما، والمتوترتين، والمرتابتين، ومن جديد، من خلال الألم الساكن في قلبه عرف مقدار حبه لها. مضى وقبلّها برقة، وبعاطفة، قبلّها قبلة القلب الموجوع.

"وشعري يعبق برائحة جد فظيعة". غمغمت هي بحيرة وارتباك. "وأنا الآن في منتهى الكآبة، أنا في منتهى الكآبة! أوه لا، أنا في غاية الكآبة.".

وانخرطتْ في بكاء يفطر القلب. "أنتَ ترغب بالوقوع في هواي، أنا رهيبة!".

"لا تكوني حمقاء، لا تكوني حمقاء"، قال هو، ساعياً إلى تهدئتها. قبلّها وحملها بين ذراعيه."أنا أريدكِ، أريد الزواج منكِ، سوف نتزوج، على عجل، على عجل –غداً إذا تمكنتُ من ذلك.".

لكنها نحبتْ نحيباً مُراً، وصاحت:

"أحس بالكآبة. أحس بالكآبة، أشعر أنني رهيبة بالنسبة لك.".

"كلا، أنا أريدكِ". هذا هو كلِ ما أجاب به، بتهور، بتلك النبرة الفظيعة التي أخافتها أكثر تقريباً من رعبها الخاص من أن لا يكون راغباً فيها.

The horse dealer's daughter
pp 150-167.

■ *المصدر:*

The Second Penguin Book
of Short Stories.

❒❒❒

حكاية البحار الصغير

الروائية الدانماركية

ايزاك دينيسن / كارين بليكسن

■ ترجمة : عبد الإله الملاح

المؤلفة في سطور

ولدت ايزاك دينيسن، الاسم المستعار لكارين بليكسن سنة 1880، في رنجستيد بالدانمارك. درست الفن في كوبنهاجن وباريس وروما وعاشت بعد زواجها في مزرعة للبن في كينيا، وتولت إدارة المزرعة بعد طلاقها، ثم اضطرت للعودة إلى الدانمارك بعد انهيار أسعار البن في الأسواق العالمية عام 1931. وقد سجلت تجاربها في إفريقيا في روايتين أولاهما Out of Africa التي تحولت إلى فيلم سينمائي، والثانية Shadows on the grass.

نشرت أعمالها تحت أسماء مستعارة، وكانت تكتب بالدانماركية والإنكليزية معاً. وقصة البحار الصغير مختارة من مجموعتها "حكايا الشتاء" Winter's Tales وتنشر بإذن خاص من مؤسسة رونجستيدلند الخيرية التي أوصت لها المؤلفة بعائدات أعمالها. توفيت ايزاك دينيسن 1962.

حكاية البحار الصغير

ايزاك دينيسن

كانت السفينة "شارلوت" تشق عباب البحر في طريقها من مارسيليا إلى مرساها في ميناء أثينا في جو "مكفهر بعد ثلاثة أيام أمضتها في مصارعة العاتية الشديدة. وعلى السطح المبلل كان الفتى سيمون يقف ممسكاً بحبل الصاري، لئلا تنزلق قدماه مع تمايل السفينة وتأرجحها باضطراب الأمواج من حولها، وهو ينقل ناظريه مابين السماء المتلبدة بالغيوم وقمة الشراع الكبير.

رأى طائراً كان قد لجأ إلى قمة الصاري هرباً من العاصفة، فعلقت رجله بحبال الشراع، وهو يصارع ليتخلص منها فلا يستطيع ذلك مهما خفق بجناحيه وأدار رأسه يمنةً ويسرةً لشدة ضيقه.

كانت خبرة الفتى قد أوصلته إلى القناعة بأنه لا معين للمرء في هذا العالم إلا نفسه، وليس له أن يتوقع عوناً من أحد. ولكنه مع ذلك وجد نفسه مشدوداً إلى منظر هذا الكفاح الدامي الصامت الذي كان ذلك الطائر يقوم به لينقذ نفسه. ظل الفتى يتابع المشهد طوال فترة زادت عن الساعة، وعيناه لا تحيدان عنه. ووجد نفسه يتساءل عن فصيلة ذلك الطائر. وكان قد صادف في الأيام الأخيرة عدداً من الطيور تحط على حبال الأشرعة وتستقر هناك. وكانت طيوراً من كل نوع، فمنها السنونو الخطاف والسماني وزوج من الباز الجوال. وتذكر أنه رأى قبل سنوات في بلدته بالقرب من بيته طائراً من طيور الباز يحط على حجر لفترة ثم يقلع طائراً. فلعل هذا هو ذاك الطائر. وقال الفتى في نفسه هذا الطائر يشبهني. فقد كان هناك وهو الآن هنا. وفيما كان الفتى يطوف بأفكاره انتابه شعور بأن مايجمع بينه وبين الطائر الإحساس بالمأساة المشتركة. ووقف ينظر إلى الطائر بقلب واجف، نظر حواليه فلم يجد أحداً من البحارة قريباً ليسخر منه، فشرع يتدبر كيف يرتقي الحبل ليخلص الباز من محنته. رد شعره إلى الوراء وشمر عن ذراعيه، واستطلع سطح السفينة بنظره ثم أخذ يرتقي الحبال، واضطر للتوقف مرتين لتأرجح الحبال واهتزاز السفينة. تحقق ظن الفتى حين بلغ قمة الصاري فوجد الطائر أنثى باز، وحين أصبح رأسه محاذياً لها توقفت عن صراعها مع الحبال، ونظرت إليه بعينين صفراوين غاضبتين نظرات تنم عن اليأس. أمسك بها بيد بينما أخذ يخرج بالأخرى سكيناً ليقطع خيوط الحبل التي علقت بها رجلها، انتابه خوف شديد وهو ينظر إلى سطح السفينة في الأسفل، إلا أنه أحس في الوقت ذاته بأنه تسلق الحبل دون أمر من أحد بمهمة شاءها لنفسه، فأثار فيه ذلك إحساساً بالزهو خفف من اضطرابه، وشعر وكأنما أصبح هو والبحر والسماء والسفينة والطائر متحدين. وفيما كان يحررها عمدت إلى نقر إبهامه فنفر الدم منه فكاد أن يطلقها، وشعر بالغضب فضربها على رأسها، ثم وضعها داخل سترته ونزل إلى سطح السفينة ثانية.

حين بلغ السطح وجد مساعد القبطان والطباخ واقفين يتطلعان إليه وهو ينزل، وقابلاه بزمجرة وهما يسألانه عن أمره. كان التعب قد نال منه كل منال حتى ترقرقت الدموع في عينيه، وبدلاً من الحديث أظهر لهما الطائر فوجدها هادئة وهو يضمها بين كفيه. ضحك الرجلان لهذا المنظر ومضيا في طريقهما. وضع سيمون الطائر على الأرض وتنحى عنها وشرع يراقبها عن بعد قليلاً، ثم خطر بباله أنها قد لا تستطيع بعد حين الإقلاع من ذلك المكان الزلق، فعاد وأمسك بها من جديد ومضى وهو يحملها ليضعها فوق أكياس من الخيش. ولم يمضِ وقت طويل حتى أخذت في ترتيب ريشها واندفعت تقفز قفزة أو اثنتين، ثم طارت فجأة فوق صفحة البحر الرمادي وردد الفتى في خلده "هاهي بازتي تطير".

ما إن عادت شارلوت إلى مرساها حتى انضم الفتى إلى طاقم سفينة أخرى، ثم غدا بعد عامين خادماً على السفينة "هيي" الراسية في ميناء بودو في أعلى ساحل النرويج لتتسوق شحنة من سمك الرنكة.

كانت السفن تؤم بودو قادمة من كل بقاع الدنيا تجتذبها أسواق الرنكة الضخمة (فمنها السويدية والفنلندية والروسية)، مما جعل الميناء يبدو كغابة من صواري السفن. وعلى اليابسة الكثير من الضجيج والفوضى، وكان بوسع المرء أن يسمع لغات ولهجات لا حصر لها ويشهد الكثير من

المشادات والمشاحنات. وكان الشاطئ يحفل بالأكشاك التي أقامها أصحابها للبيع والشراء. وهناك صادف الفتى لأول مرة اللاب ذوي البشرة الصفراء والقامة القصيرة والحركة الرشيقة الصامتة، والعيون التي يشع منها الحذر يعرضون مصنوعاتهم من الجلد المزين بحبات الخرز.

كان ذلك في شهر نيسان، والبحر والسماء في صفاء شديد حتى يكاد المرء لا يستطيع النظر إليهما طويلاً ، مساحات لا حدود لها تتردد في طولها وعرضها أصوات الطيور، وكأنما شخص ماكان ينزل بها ضرباً وتقطيعاً بسكاكين خفية هناك في أعالي السماء.

ولقد عجب سيمون للضياء في تلك الأمسيات من شهر نيسان، ذلك أنه كان يجهل الجغرافيا وأثر خطوط الطول والعرض، فوجد في ذلك إشارة إلى إدارة طيبة تسري في هذا الكون، أو منةٍ. وكان سيمون طوال حياته فتى ضئيل الجسم بالمقارنة مع أقرانه، إلا أن عوده اشتد وقويت أطرافه منذ ذلك الشتاء الذي مضى. ولقد اطمأن الفتى إلى تطور حاله، وزين له الخاطر أن ذلك لابد آت من المصدر عينه الذي جاء بعذوبة الطقس، ورأى فيه خيراً جديداً من العالم. وبما أنه كان خجولاً بطبعه فقد وجد في مثل هذا الخاطر مايثير فيه التفاؤل والطمأنينة والحبور ولم تعد نفسه تطلب المزيد. فإن كان ثمة ماينبغي عمله فذلك أمر يتدبره بنفسه. وهكذا مضى الفتى في طريقه واثق الخطوة، متمهلاً، يحيط به ضرب من الزهو والاعتداد بالنفس.

نزل الفتى ذات مساء إلى الشاطئ في إجازة وزار كشكاً لتاجر روسي يهودي صغير يبيع ساعات ذهبية. كان جميع البحارة يعرفون أن الساعات التي يبيعها مصنوعة من معادن خسيسة، والعهد به أنه لم يكن ليدع أحداً يدخل الكشك يغادره قبل أن يشتري ساعة من تلك الساعات التي يعرضها عليهم. ظل سيمون ينظر إلى تلك الساعات غير حافل بالوقت، إلا أنه لم يشتر شيئاً، وكان في دكان اليهودي العجوز صندوق من البرتقال. وكان سيمون قد عرف البرتقال في رحلاته، فاشترى واحدة حملها معه وقد عزم على الصعود إلى تلة ليأكلها هناك وهو يمتع ناظريه بمشهد البحر.

وفيما كان يمضي في طريقه، عند أطراف المكان، وجد فتاة صغيرة ترتدي ثوباً أزرق اللون واقفة على الطرف الأخير من السياج وهي تنظر إليه كانت في الثالثة عشر أو الرابعة عشر من عمرها، نحيلة كسمكة الأنقليس مستديرة الوجه واضحة الملامح وذات نمش وضفيرتين طويلتين، نظر كل منهما إلى الآخر بإمعان. قال سيمون محاولاً أن يبدأ الحديث معها "علام تتطلعين هنا في هذا المكان". فتألق وجه الفتاة بابتسامة واسعة عريضة وأجابته "أبحث عن الرجل الذي سأتزوجه"، طبعاً كان في سيماء الفتاة وهدوئها ما أثار في فؤاده الطمأنينة والسعادة، فابتسم وهو يقول: "ربما كنت أنا من تقصدين، ردت الفتاة ضاحكة:"لابد أنه يكبرك بسنوات، هذا أمر مؤكد"، قال سيمون:"ولم هو كبير إلى هذا الحد؟ فأنتِ لستِ كبيرة بعد".

هزت الفتاة رأسها بخيلاء ورزانة: "لا ولكني سأغدو حين أكبر رائعة الجمال، وسوف أضع على رأسي قبعة وأنتعل حذاء بني اللون".

سأل سيمون، الذي لم يكن يملك أن يوفر لها شيئاً مما ذكرت: "فهل لك إذا ببرتقالة"؟

نظرت إلى البرتقالة ثم انتقلت بنظرها إليه.

قال: "إنها لذيذة الطعم"، سألته إذاً فلماذا لا تأكلها أنت"؟

لقد أكلتُ الكثير من البرتقال حين كنتُ في أثينا. وهنا كان علي أن أدفع ماركاً ثمناً لها.

سألته عن اسمه فأجاب:"اسمي سيمون. فما اسمك أنت"؟ أجابت الفتاة: "أدعى نورا. وهيا أخبرني، ياسيمون ماذا تطلب الآن مقابل برتقالتك"؟

ازداد سيمون جرأة، حين سمعها تلفظ اسمه فهل تمنحيني قبلة مقابل برتقالة؟ نظرت إليه نورا بإمعان، ثم قالت: نعم إني لا أمانع في ذلك.

شعر الفتى بحرارة تسري في جسده، كما لو كان يجري وحين مدت الفتاة لتأخذ البرتقالة أمسك بها. وفي تلك اللحظة، سمعا نداء منادٍ من داخل البيت.

قالت: "هذا أبي يناديني.". وحاولت أن تعيد له البرتقالة إلا أنه أبى أن يأخذها. قالت بكلمات متلاحقة: "إذاً تعال غداً ولسوف أعطيك قبلة".

قالت ذلك وانسلت عائدة إلى البيت، وقف الفتى مسمراً في المكان وهو يتابعها بنظراته وهي تدخل البيت، ثم مالبث أن قفل عائداً إلى سفينته، لم يكن سيمون قد اعتاد وضع الخطط للمستقبل. وهاهو ذا في حيرة لا يدري إن كان سيعود إليها أم ينسى الأمر.

وفي المساء التالي لم يجد الفتى فسحة من الوقت للنزول إلى اليابسة، إذ اضطر للبقاء على ظهر السفينة بينما كان البحارة قد غادروها في إجازة الليلة، ومع ذلك فلم يلحظ في نفسه ضيقاً من هذا الطارئ. والحق أن سيمون كان قد عزم أصلاً على البقاء مع كلب السفينة بالتازار، ليتدرب على عزف الكونسيرتينا التي كان قد ابتاعها قبل حين. كان كل مايحيط به كئيباً في ذلك المساء، حتى كاد لا يتبين احمرار الأفق حينما كانت الشمس في طريقها إلى الغروب، بينما بدت مياه البحر هادئة تماماً كأنما هي حليب أو ماء مستقر، ولم يكن هناكماينم عن الحركة، إلا عندما أخذت القوارب في الاندفاع نحو الشاطئ، فترسم في حركتها خيوطاً داكنة. وهناك جلس سيمون والتفت إلى آلته يعزف عليها، وماهو إلى حين حتى أخذت موسيقاه تحادثه وتلح عليه في الحديث، فنهض من مكانه ونظر إلى السماء، فرأى القمر مكتملاً يتوسط السماء.

كانت السماء تسطع بالنور حتى كاد القمر لا يجد لنفسه مكاناً، وبدا وكأنما ظهر باستدارته متجرئاً وقد حملته نزوة إلى موقعه برزانة متكلفة. وإذ رأى الفتى مارأى أدرك أنه لابد نازل إلى الشاطئ مهما كلف الأمر. لكنه وجد نفسه عاجزاً عن تدبر وسيلة تحمله بعدما أخذ البحارة القارب. وقف على سطح السفينة طويلاً، حتى لاح خيال فتى بحار على ظهر قارب، حينما شاهد مركباً شراعياً قادماً متجهاً من موقع قريب من سفينة تبعد قليلاً من حيث كان يقف، فلوح له بيده منادياً أن يقترب. وجد سيمون الطاقم كله من البحارة الروس، ويعملون على سفينة تدعى "آنا"، وهم في سبيلهم إلى البيرو. بذل الفتى جهده ليبين لهم مقصده حتى نجح في النهاية فحملوه معهم وطلبوا منه في البداية أن يدفع لهم أجراً لقاء نقله. نقدهم الأجر كما طلبوا، لكنهم أعادوا له النقود وهم يتضاحكون. حدثته نفسه أن القوم يعتقدون أنه ماض للعبث مع إحداهن فأحس عندئذٍ بشيء من الزهو لأنهم أصابوا في ظنهم، وإن كانوا قد أخطؤوا التقدير مع ذلك لجهلهم بحقيقة الأمر.

دعاه البحارة حينما رسا بهم القارب على الشاطئ، لمرافقتهم ومشاركتهم الشراب، وماكان له أن يرفض دعوتهم وقد قدموا له ذلك العون. كان بينهم عملاق ضخم كأنه الدب عرف نفسه إلى سيمون باسم "إيفان"، كان إيفان هذا سريعاً إلى السكر فثمل وأخذ يتمايل مترنحاً، ملقياً بثقله الهائل على الفتى متودداً كالدب الضخم الذي يتودد إلى صاحبه، ثم أهداه سلسلة ساعة ذهبية وهو يقبل وجنتيه. وعندئذ فكر الفتى بأنه ينبغي عليه هو أيضاً أن يهدي نورا ساعة حين يلتقيان، حالما يتمكن من الإفلات من رفاقه الروس، ثم مضى إلى أحد الأكشاك التي يعرفها وابتاع منه منديلاً من الحرير أزرق بلون عينيها.

كانت تلك ليلة من ليالي السبت، وكان هناك كثير من الناس قد انتشروا بين البيوت، قدموا في صفوف طويلة، بعضهم يغني وكلهم ينشدون نصيباً من المتعة، وسط هذه الحياة الحافلة بالضجة والمتعة والمرح وتحت القمر الرائق الساطع، انتاب سيمون إحساس بالنشوة بتأثير كؤوس الخمر التي تناولها مع الرفاق وذكرى هروبه من السفينة، وفي تلك اللحظة حشر المنديل في جيبه، وكان منديلاً من الحرير الذي لم يسبق أن لمس مثله من قبل، هديته لفتاته.

لم يعد الفتى يتذكر الطريق إلى بيت نورا فظل يدور في الطرقات حتى وجد نفسه يعود إلى نقطة البداية، فجزع وخشي أن يمضي الوقت في التجوال. فشرع يجري في الطرقات. وفيما كان يجري مسرعاً صادف في ممر ضيق بين كوخين من الأكواخ الخشبية رجلاً ضخماً كان إيفان. فتح الروسي ذراعه مطوقاً الفتى وشده إليه مبتهجاً وهو يقول: " عظيم! عظيم! هاقد وجدتك أيها الطائر الصغير. لقد بحثتُ عنك في كل مكان حتى بكى إيفان المسكين بعد أن فقد صديقه".

صاح سيمون: "دعني وشأني، يا إيفان".

رد إيفان قائلاً: "هيهات! سأمضي معك حيثما تشاء،ولسوف أجعلك تنال كل ماتريد، قلبي ونقودي كلها ملك لك. فلقد كنت أنا أيضاً ذات يوم ابن سبعة عشر عاماً، وأريد أن أجدد ذلك العهد الليلة".

صرخ سيمون: "إنني في عجلة من أمري، فدعني أمضي، دعني وشأني".

شده إيفان إليه بقوة حتى شعر الفتى بالألم، ومضى يربت على ظهره باليد الأخرى، وهو يقول: "قلبي ينبئني بأمر! فاطمئن، ياصديقي الصغير! إن قلبي يحدثني بأننا لن نفترق، أنا وأنت، بعد الآن، ها إنني أسمع أصوات الآخرين قادمين إلينا، وعندئذ سوف نمضي ليلة ستظل تذكرها لترويها إلى أحفادك حين تصبح جداً".

وفجأة شد الرجل الفتى إليه، وحمله كما يحمل الدب حملاً صغيراً. وحينما أحس الفتى بالحرارة المنبعثة من الرجل وبقوة عضلاته ثارت ثائرته، وتداعت في مخيلته صورة نورا وهي تنتظر قدومه كسفينة صغيرة في جو سديمي، نظر فرأى نفسه مشدوداً مقيداً محمولاً بين ذراعي عملاق مكسو بالشعر. حملته الثورة على أن يضرب إيفان بكل مايملك من قوة، وهو يصيح : "هيا دعني يا إيفان، وإلا قتلتك! هيا دعني وشأني". رد إيفان: "آه لسوف تشكرني بعد قليل، حين تخمد ثائرتك". ومضى الروسي يطلق عقيرته بالغناء.

مد سيمون يده إلى جيبه يبحث عن سكين يحتفظ بها. أخرجها من جيبه ثم دفع بيده نحو أبط العملاق وهومازال على ثورته من الغضب وللتو أحس بالدم يتدفق ويجري في كم قميصه.

توقف إيفان عن الغناء، وأرخى قبضته عن الفتى، وأطلق صيحتين طويلتين مكتومتين من الألم، وبعد لحظة تهاوى الرجل على ركبتيه، وصاح قضي عليك أيها المسكين، إيفان إيفان! المسكين". وسقط على الأرض.

طرق سمع سيمون في تلك اللحظة أصوات البحارة الآخرين وهم يتقدمون نحو المكان وأصواتهم تتعالى بالغناء في تلك الحارة الضيقة.

وقف وقد خيم عليه السكون لحظة، مسح سكينه، ورأى الدم يتجمع تحت الجسم العملاق المضرج كأنه بركة قاتمة، فشرع في الركض هارباً من المكان. استمر الفتى في الركض حتى توقف بعد حين ليختار طريقاً يسلكه وهو يسمع أصوات رفاق القتيل ينتحبون.

حدثته نفسه أن يمضي إلى البحر ليغسل يديه ويزيل آثار تلك الحادثة، إلا أنه مضى يركض في الاتجاه المعاكس، حتى وجد نفسه بعد قليل في ذلك الدرب الذي كان يسير فيه قبل يوم وبدا له مألوفاً كأنما سار عليه مئات المرات من قبل.

تمهل في السير ليستطلع المكان من حوله، وفجأة رأى نورا واقفة على الطرف من السياج، كانت قريبة منه حينما وقع نظره عليها في ضوء القمر. وقع على ركبتيه جاثياً وهو يهتز مرتعداً وأنفاسه تتلاحق وظل صامتاً مدة لا يقوى على الكلام.

نظرت إليه الفتاة الصغيرة، وهو جاث وقالت بصوتها الدلع الخافت:

– مساء الخير ياسيمون! لقد انتظرتك طويلاً. صمتت لحظة ثم أضافت:"لقد تناولت برتقالتك!"، صاح الفتى: "آه يانورا! لقد قتلت رجلاً"!.

نظرت إليه بإمعان، لكنها لم تتحرك من مكانها، ثم سألته بعد لحظة صمت:"ولم قتلت الرجل؟". قال سيمون:"لأصل إلى هنا، لأن الرجل حاول اعتراض طريقي. ولكنه كان صديقي أيضاً".وتابع يقول ، وهو يستوي ببطء على قدميه ، وقبل أن ينفجر بالبكاء: كان صديقي وقد أحبني." قالت نورا ببطء وتدبر: "نعم لأنه كان عليك أن تأتي في الموعد".

سألها بلهجة الرجاء: " هل لديكِ ملجأ أختبئ فيه، فالناس جادون في إثري".

أجاب نورا: "لا أستطيع إخفاءك، لأن أبي كبير القساوسة في بودو، ولو عرف بأمرك لسلمك إلى مطارديك، فأنت عنده قاتل".

قال سيمون: "إذن، فأعطني ماأمسح به يدي". سألته وهي تمضي خطوة صغيرة إلى الأمام:" وما شأن يديك؟" مد الفتى إليها يديه. سألته: "أهذا دمك؟"، أجاب لا إنه ليس دمي، بل دمه هو! فتراجعت إلى حيث كانت.

"أتكرهينني الآن؟".

"لا. لست أكرهك. ولكن ضع يديك وراء ظهرك".

اقتربت منه وهو يحمل يديه ليضعهما خلف ظهره، وهو على الطرف الآخر من السياج، فطوقت عنقه، وقبلته بحنان. أحس بوجهها رطباً، منعشاً كضوء القمر. ولما أطلقت وجهه شعر بالدوار، ولم يدرِ إن كانت القبلة دامت لحظة أم ساعة.

انتصبت نورا مستقيمة بقامتها وعيناها مفتوحتان، وهي تلفظ عباراتها ببطء وزهو: "والآن أعاهدك على ألا أتزوج سواك ماحييت!".

ظل الفتى واقفاً ويداه وراء ظهره، وكأنهما مقيدتان حيث وضعهما. قالت الفتاة: "هيا اجرِ فالقوم قادمون!"، تبادلا النظرات ثم قال لها: "لا تنسي يانورا عهدك لي"! دار على كعبيه، وجرى هارباً. قفز فوق سياج اعترضه، ثم مشى متمهلاً حين أصبح بين الدور. لم يكن يدري لنفسه وجهة يسير إليها. فلما بلغ إحدى الدور سمع أصوات الموسيقى والصخب. فدخلها ببطء وهدوء.

كان المكان مضاء بقنديل يتدلى من السقف، والهواء كثيف بني اللون بأثر التراب المتصاعد من الأرض وكان بين الحاضرين بعض النساء ورجال يرقصون وهم يضربون الأرض بأقدامهم ضاحكين. ما أن دخل سيمون حتى تراجع الجمع نحو الحائط ليخلوا ساحة الرقص لاثنين من البحارة أرادا أن يعرضا لوناً من رقصات بلادهما.

قال سيمون في دخيلة نفسه: "سيأتي بحارة السفينة بعد قليل ليبحثوا عن قاتل رفيقهم، ولسوف يكتشفون أمري بمجرد النظر إلى يدي هاتين".

كان لتلك الدقائق الخمس التي أمضاها الفتى واقفاً عند جدار صالة الرقص، بين الراقصين العابثين وهم ينضحون عرقاً، أبلغ الأثر، فقد شعر وكأنه ازداد نضجاً وغدا رجلاً ككل الرجال في تلك الدقائق القليلة. فلم يشكُ قدره أو سوء طالعه. فها هو ذا قتل رجلاً ثم قبل فتاة، ولم يعد لديه مايطلبه من الحياة أكثر مما نال، ولا كانت الحياة لتزيد في طلبها منه، كان ذاك سيمون، رجلاً شأن كل الرجال من حوله، ولسوف يموت مثلما يموت كل الرجال أيضاً.

ظل سيمون مستغرقاً في أفكاره ولم يشعر بما كان يدور من حوله، إلا حينما رأى امرأة تدخل وتقف في وسط الساحة وقد خلت من الراقصين، ثم تشرع في النظر من حولها. كانت امرأة عجوزاً قصيرة القامة عريضة الكتفين ترتدي زي نساء اللاب، ووجدها تقف وسط المكان بعظمة الملكات، وتنظر إلى الناس نظرات شرسة كأنما المكان ملك لها. كان جلياً لمن يراها أنها كانت معروفة بين أكثر الحاضرين ولها عندهم سطوة، وإن ضحك في حضورها البعض، فحينما شرعت في الكلام توقف الصخب في القاعة. صاحت بصوت أجش كصوت الطيور: "أين ولدي؟ من رأى منكم ابني"؟.

ما أن انتهت من السؤال حتى تلفتت لتقع عيناها على سيمون. مضت إليه بين جمع الناس وهم يفسحون الطريق أمامها. مدت يدها السمراء النحيلة الهرمة وأمسكت بمرفقه، وهي تصيح به هيا،

تعال معي الآن، فلست بحاجة للرقص الليلة. فلسوف ترقص في الأعالي قريباً! هيا معي!".

تراجع سيمون قليلاً بعيداً عنها، وقد خالها مخمورة، ولكنه بدا حين أخذت تحدق في وجهه بعينيها الصفراوين، كأنما التقاها ذات مرة من قبل وراوده شعور بأنه ربما يحسن صنعاً لو أصغى إليها.

صاح أحدهم: "ترفقي بولدك، فهو لم يأتِ بضير كان يريد الاستمتاع بالنظر إلى الراقصين وحسب!".

وفيما كانا يغادران سمعا جلبة تعلو في الطريق، ووجدا جمعاً من الناس يهرعون راكضين، وإذا بأحدهم يصطدم بسيمون وهو يهم مغادراً، فينظر إليه والعجوز نظرة عجلى، ويمضي في طريقه مسرعاً.

وبينما كان الاثنان يسيران في طريقهما إلى الشارع رفعت العجوز طرف ثوبها ووضعته في يد الفتى. وقالت له: "هيا امسح يدك بتنورتي!"، وماهو إلى شوط قصير حتى بلغا بيتاً صغيراً من الخشب توقفا عنده. ولما حاولا الدخول اضطرا لخفض رأسيهما ليتمكنا من دخول الباب. نظر الفتى والمرأة ماتزال ممسكة بذراعه، وهي تدخل البيت قبله، حدق في السماء لحظة، ورأى الضباب يعم جو الليل والقمر تحيط به هالة من النور.

كانت غرفة العجوز ضيقة يبدد عتمتها نافذة صغيرة وحيدة، ووجد الفتى قنديلاً على الأرض ينبعث منه ضوء خافت. كانت الغرفة مزدحمة بجلود الغزلان والذئاب وقرون الوعول التي يصنع منها أبناء اللاب الأزرار وقبضات السكاكين، والهواء فيها ساكن خانق.

حالما دخلا الغرفة أمسكت المرأة برأس سيمون وفردت بأصابعها الغريبة الشكل شعره على نحو مايفعل أبناء اللاب، ووضعت على رأسه قبعة كالتي عرف بها هؤلاء القوم ثم تراجعت خطوة أو خطوتين لتقدر أمره، وقالت: "اجلس على كرسي. ولكن عليك أولاً أن تخرج السكين".

كانت تتكلم بصوت جهوري وبلهجة حازمة، لم تدع للفتى مجالاً إلا الامتثال للأمر، فجلس على الكرسي محدقاً في وجه المرأة لا يملك أن يزيح عينيه عنه، وكان وجهها مسطحاً أسمر كأنها عفّرت تجاعيده الدقيقة بالتراب. وسمع عندئذٍ أصوات جمع من الناس في الخارج، ثم توقف عند البيت، ليأتي أحدهم طارقاً الباب ويتوقف لحظة ويعاود الطرق من جديد.

وقفت المرأة وأصغت بهدوء الفأر. نهض الفتى واقفاً، وقال: "لا! لا جدوى من هذا كله فهؤلاء الناس يسعون إلي، ولا يعنيهم أي شخص آخر. والأفضل لو خرجت إليهم!.

قالت: "هيا أعطني سكينك!.. أخذت السكين منه وللتو دفعت بنصلها في إبهامها حتى تدفق منه الدم وتركته يسقط على التنورة، وصرخت عندئذٍ: هيا ادخل أيها الطارق!".

فتح الباب ودخل منه اثنان من البحارة الروس، وقفا عند المدخل وتكلم الاثنان معاً: "إننا نبحث عن رجل قتل رفيقاً لنا إلا أنه تمكن من الهرب. فهل شاهدتما أو سمعتما أحداً من الناس يسير على هذا الطريق؟"

التفتت اللابية العجوز إلى الرجلين وفي عينيها بريق الذهب في النور، وصاحت: "تسألني إن كنتُ رأيتُ أحداً أو سمعت؟ لقد سمعتكما تصرخان في طول البلد وعرضها أن جريمة وقعت، فأثرتما الفزع فيّ وابني الأحمق، حتى جرحت إصبعي وأنا أخيط بساط الجلد هذا، وقد بلغ الهلع بولدي أنه لم يستطع إسعافي، فضاع البساط ولسوف تدفعان ثمن البساط الذي تلف بسببكما. وإذا كنتما تبحثان عن قاتل، فهيا! فتشا البيت لآمن شر المجرم، ولسوف أعرف كيف أتدبر أمركما متى التقينا!".

كانت ثورة المرأة شديدة فأخذت تدور كالراقصة وتهز رأسها كطائر غاضب وقع في فخ.

دخل الروسي وأجال النظر في الغرفة وتطلع إلى المرأة،ورأى يدها وتنورتها الملطختين بالدماء. قال الرجل، بصوت يخالجه الحرج:"أرجوك المعذرة لهذا الحرج، ولا تغضبي مما بدر منا، ياسونيفا. ونحن نعلم قدرتك وبأسك، متى انتويت أمراً فهاك ماركاً تعويضاً عن الدم الذي أرقته!" وضع الرجل عندئذٍ قطعة النقد في يدها الممدودة.

بصقت سونيفا على القطعة، وقالت: "هيا اغربا عن وجهي، فلم يعد بيننا دم ولا حساب، هيا!" ثم أغلقت الباب وراءهما وأخذت في مص إصبعها المجروح، بينما افتر ثغرها عن ابتسامة غامضة.

نهض الفتى عن مقعده ووقف أمامها منتصباً وهو يحدق في وجهها، وأحس عندئذٍ كأنه معلق يهتز في الهواء، ولكنه بقي ثابتاً مع ذلك.

سألها عندئذٍ:" لماذا تكلفت إنقاذي؟".

أجابت: "ألا تدري؟ ألم تعرفني بعد؟ ولكنك تذكر بلا ريب ذلك الطائر الذي علق في حبل الشراع في السفينة "شارلوت" حين كانت تبحر في عرض البحر الأبيض؟ فيومئذٍ امتطيت شراع الصاري لتنقذني وسط رياح البحر الشديدة. فأنا ذلك الطير. ونحن اللاب كثيراً ما نطير على ذلك النحو لنكتشف العالم. وكنت يوم صادفتك في رحلتي إلى أفريقيا لزيارة أختي وأطفالها؛ وهي تغدو إن شاءت طائراً مثلي. وكانت تقيم حينذاك في خزان برج عتيق يسميه الناس هناك منارة تاكونجا.

شدت طرف تنورتها حول إصبعها المجروح وأخذت في عضه قليلاً، وقالت: إننا لا ننسى أمراً أو ديناً. فلقد نقرت أصبعك حين أمسكت بي، ومن الإنصاف إذن أن أجرح من أجلك إصبعاً".

سارت مقتربة منه، ومدت إصبعين قاسيين كالمخالب ومسدت جبينه. وقالت عندئذٍ: "إذن فأنت فتى يؤثر أن يقتل رجلاً على أن يتأخر عن لقاء حبيبته؟، إننا الإناث في هذا العالم متحدات متضامنات في حلف بيننا. ولسوف أرسم علامة على جبينك حتى تعلم الفتيات بما كان من أمرك، فإذا شاهدنها وقعن في حبك".

وأخذت العجوز تعبث بشعر الفتى بين أصابعها. قالت المرأة: "اصغ إلي الآن ياعصفوري الصغير، إن صهر حفيدي قابع وقاربه في هذا الحين عند المرسى؛ ولسوف يقوم بنقل شحنة من الجلود إلى قارب دانماركي، فيحملك معه في الوقت المناسب قبل قدوم رئيسك. إن السفينة "هيي" ستبحر غداً، أليس كذلك؟ أعطهِ شالي حين تعود إلى السفينة ليعيده إليَّ.".

التقطت سكين الفتى ومسحتها بتنورتها حتى باتت نظيفة ثم أعادتها إليه:"هاهي سكينك، فلا

تعد إلى إغمادها في جسم إنسان بعد اليوم. فلستَ بحاجة إلى مثل هذا الأمر، لأنك ستركب البحر من الآن فصاعداً كبحار يأخذ بأخلاق البحارة. وحسبنا مانلقى من أبنائنا الآن".

وقف الفتى مندهشاً وقد غلبت عليه الحيرة فأخذ يتمتم بعبارات الشكر والامتنان.

قالت المرأة: "انتظر، فلسوف أهيئ لك فنجاناً من القهوة، لتستعيد رشدك، بينما أقوم بغسل سترتك".

مضت لتحضير القهوة ووضعت إبريقاً قديماً من النحاس فوق المدفأة، وعادت لتقدم له قهوة قوية في فنجان بلا مقبض. قالت: "هاقد شاركت سونيفا الشراب، فشربت شيئاً من الحكمة التي ستسري في كيانك. وهكذا لن تنزل أفكارك في المستقبل نزول قطرات المطر في البحر المالح".

لما انتهى من تناول القهوة، ووضع الفنجان على الطاولة، قادته المرأة إلى الباب وفتحته أمامه. وكم عجب إذ وجد شمس الصباح قد أشرقت أو كادت في سماء صافية. وأطل الفتى من التلة العالية حيث كان بيت سونيفا وكان بوسعه أن يرى البحر وقد غمره الضباب الأبيض. مد يده مودعاً. نظرت إليه محدقة. قالت: "إننا لا ننسى أمراً. إنك قد ضربت رأسي يوم كنا هناك في أعلى الصاري، والآن سأرد تلك الضربة". وللتو وجهت إلى أذنه ضربة بكل مالديها من القوة حتى عصف برأسه دوار لم يملك له مقاومة.

قالت المرأة: "هانحن الاثنان متعادلان الآن!". نظرت إليه وكأنها تحدق فيه، نظرة خبيثة براقة، ودفعت به برفق فنزل الدرج مضطرب الخطى، بينما كانت تهز له رأسها مودعة.

وهكذا عاد الفتى البحار إلى سفينته التي كان مقدراً لها أن تسافر في اليوم التالي، وعاش طويلاً بعدئذٍ ليروي حكايته.

■■■

الروح لا تموت
أقصوصة.
للكاتب الروسي: فاسيلي بيلوف(*)

■ ترجمة: عدنان جاموس

المؤلف:

كاتب روسي من المدافعين عن روسيا (زار سورية)، ويظهر ذلك بالعودة إلى الطبيعة، وتذكر التراث الثقافي الشعبي والفني، مقاوماً بذلك التغريب. تعبر هذه الأقصوصة عن ذلك، وتستحضر رموز الثقافة الروسية: بوشكين، دستويفسكي، تشايكوفسكي، والصورة الطبيعية للريف الروسي.

***

أشعلتُ النار في الموقد. وتغشت الشبابيك بالدموع لبرهة قصيرة ثم مالبثت أن جفّت. واختفت من داري القديمة التي أتمت القرن رطوبة ماقبل الخريف. في المطبخ دلوان مليئان بماء النهر النقي، وقد أفرغت كيس مؤونتي من محتوياته، وأزلت الأوراق التي لا لزوم لها عن الطاولة، وفصلت جهاز الهاتف، وتركت البوابة مفتوحة. فليأتِ من يريد أن يزورني على الرحب والسعة. ولكنني أعرف أن أحداً لن يأتي دون دعوة.

لدي هنا كل مايلزم للعمل الجدي؛ فأنا وحيد، وليس ثمة مايشغلني، وأنعم بالدفء، وقد دسست قدميّ داخل خفّين من اللباد الطري الدافئ. والأهم أن ليس ثمة مايدعوني إلى الاستعجال. وهاهي تتنامى في داخلي حالة الاستثارة البهيجة التي تسبق دائماً العمل الميسّر المثمر. في هذه اللحظة بالذات أكتشف بهلع أنني قد تركتُ نظارتي في المدينة.. يا إلهي، ما العمل؟....

ياللأسى!.. انتابني شعور بالنزق كطفل مدلل كانوا قد وعدوه بشراء دمية غالية ثم نسوا.

ركضتُ بلهفة يائسة إلى غرفة أمي: كنتُ قد لمحتُ مرة في سلة الإبر والكشاتبين والأزرار

النظارة القديمة التي تستعملها أنفيسا إيفانوفنا– أمي هي الوحيدة التي كانت تنجدني دائماً (الآخرون كانوا ينجدونني أيضاً، ولكن ليس دائماً).

يالأسف!.. في هذه المرة حتى هي لم تنجدني. فنظّارة أمي كانت جد ضيّقة وضعيفة، لاتزيد درجتها، على الأرجح، عن "زائد واحد ونصف". كم رجتني أن أصطحبها إلى القرية. كانت تقول لي: خذني معك، فهناك سأتحسن كثيراً، وسأبدأ بالمشي وحدي دون مساعدة. كانت ترجوني وكأنها تمزح، فقد كانت تعرف سلفاً أنها لن تذهب. أما أختاي فلا هذه ولا تلك كان بإمكانها أن تذهب معنا وهما تربيان الشتاء على الأبواب. ولذا جئت وحدي.

ولكن أي وضع سخيف هذا!. ليس ثمة نظارة، وقلمك يسقط منك على العشب ويضيع، ولا يبقى باستطاعتك أن تفعل شيئاً، وتصبح عاجزاً كالمُقعد، لا قراءة، ولا كتابة... أشعر كيف يتنامى فيّ الغيظ. بدأتْ تتسلل من جميع زوايا بيتنا القديم لا مبالاة كئيبة. أحقاً لم يبقَ لي سوى أن أعيد وصل الهاتف والمذياع والتلفاز، هذه القبور المجصصة(1)،هذه الصناديق الإعلامية اللجوج التي لا تكف طوال الليل عن إسداء النصائح؟!.

نظرت باكتئاب من النافذة إلى وحول آب التي تغطي الطريق، وكأنني آمل حدوث معجزة ما. عبر شارع قريتنا التي تحتضر تلوح أشجار غبيراء جارنا المثقلة بالعناقيد المكتنزة.

ما أكثر هذه الثمار!.. إنك لتشعر من بعيد بثقل العناقيد التي تحني الأغصان وتشدها نحو الأرض. ويخيل إليك أن الشجرة تنتظر بتوتر أغصانها الصبور اللحظة التي سيغير فيها أخيراً سرب من الشحارير الرمادية الجائعة وينهب خلال خمس دقائق كل هذه الثروة الزاهية. شاهدت مرة كيف قضت الشحارير في غارة واحدة على غبيراء حديقتنا. كانت تنقر الثمار بنهم متعجل، وبعضها كان يتعلق بالأغصان ورأسه إلى الأسفل، ومع ذلك لا يكف عن النقر. ولكن لِمَ تحمل بعض أشجار الغبيراء ثماراً برتقالية والأخرى حمراء. الانزعاج النفسي لا يسمح لي بالتفكير في هذا، ولا الإحساس بالفرق اللوني، بل إنني أغضب على ذاتي لأنني أسمح لنفسي بالتفكير. وهذا هو حالي أياً كان ما أفعله. ولكن ما أشد هذا الهدوء وهذه الوحشة. إلاّ أنني مازلت أتماسك وأحجم عن تشغيل أي شيء. وهاهي ذي التقنية المعاصرة اللعينة تجثم حتى تحت الطاولة! البيك آب بلونه الأحمر ينرفزني، يثير حنقي، كراية حمراء أمام ثور هائج. ودون تبصّرٍ، دون تروٍّ أدس القابس في المأخذ... الأسطوانة المغبرة المتروكة منذ الربيع على القرص تبدأ بالدوران. وأيضاً بلا تبصّر بالعواقب أنزل ذراع الإبرة. وتملأ الأنغام الفضاء المؤطر بالجدران. أقاوم، ولكن الأنغام تنفذ ككائنات حية.

"فصول السنة" بأداء الكسي تشيركاسوف. طبعاً هذا هو تشايكوفسكي الذي صدح في الدار ربيعاً وفي موسم حصاد الحشائش! الموسيقا تغمرني كما الدفء. أغمض عيني مستنداً إلى جدار الموقد، أصغي وكأنني أغفو، فالنوم لا يفترض الاستلقاء بالضرورة.... الخيول والفيلة تنام أيضاً وهي واقفة. "لا تفكر كثيراً –قال لي مرة جاري صاحب الأشجار الغبيراء التي تلوح من خلف النافذة– دع الحصان يفكر، فرأسه كبير".

وأنا الآن فعلاً لا أفكر، إنني أصغي إلى "الأغنية الخريفية.".

عيناي جافتان، لكنني أبكي.. إنني أتذكر الطفولة، وماكان قبل نصف قرن. لم يختف شيء. لم يمت شيء، وحتى بيريوزكا– بقرتنا الصغيرة المكسورة القرنين، بيريوزكا التي كنا ننتفع بها مناصفة مع جيراننا، وعندما شاءت الظروف أن ينتقل الانتفاع بها كلها إلينا غدت الضرائب فوق طاقتنا. وتروي أمي كيف قادت بيريوزكا إلى مركز تموين اللحوم الذي يقع على مسافة 40 فرسخاً عند محطة بوندوغا على طريق السكة الحديدية الشمالية. ففيما كانت تمسك برسن البقرة وتقودها عبر الأحراج والقرى، كانت دموع بيريوزكا لا تكف عن السيلان على خديها طوال الطريق.

لو روى لي هذا أي شخص آخر غير أمي لما صدقته. أعرف أن أمي موشكة على الرحيل. وهي أيضاً تعرف هذا، وتحاول أن تجعل منه موضوعاً للمزاح، ولكنني دائماً أقاطعها بعصبية وأقول لها: "ماما، إن جميع أترابي في القرية ماتوا من زمان... وصديقيّ روبتسوف وشوكسين(2) ماتا أيضاً. روبتسوف كان أصغر مني. كلنا متساوون أمام هذا الأمر –شباباً وشيوخاً. لذلك لا تتحدثي بعد الآن عن الموت..."– "لن أتحدث، لن أتحدث". ولكن لا يمر يوم أويومان حتى تعود إلى المزاح من جديد: "الحمد لله، بدأت قدماي بالتورم. هذا يعني أنني لن أعيش طويلاً".

ذاكرتها حادة، وكالسابق لا ترحم، أما طيبة قلبها نحو الأبناء والأحفاد وأبناء الأحفاد فقد غدت أشد رسوخاً ورحابة. إنها تذكر كل شيء،.وذهنها ليس أضعف من ذهني البتة، ولكن موتها وشيك. كلانا يعرف هذا، أنا وهي، ولكنني أحاول جهدي ألاّ أفكر فيه. إشفاق لا حدود له يجتاح كياني.

اليأس يتسلل من جميع زوايا بيتنا الخشبي، لأن كل شيء في هذا المسكن له صلة بأمي. بأي حنين كانت ترنو إلي مساء أمس، عندما كنت أستعد للسفر إلى القرية، تاركاً إياها في المدينة! "خذني معك!". لم أتح لها الفرصة للحديث عن الموت، كنت أنفجر غاضباً، أو أنبري أبرهن لها على أن كل هذا ليس من شأننا. ولكنها تعرف أنه لم يبق لها في هذه الدنيا إلا القليل جداً،وأنا أيضاً أعرف، وأختبئ من هذه المعرفة، كالطفل الذي يغمض عينيه عندما يلعب "الطميّمة". في وقت ماكنت أتمنى أن أموت قبلها... إلى هذا الحد كانت حتميةُ موتِها مقيتة. ثم أدركت فيما بعد، وبفضل أمي نفسها، أن أمنية رحيلي قبلها كيلا أعاني هول الفقدان– هي أيضاً إثم، وهي قمة الأنانية، إنها قريبة من جريمة الانتحار.

كل هذا صحيح، ولكن يالهذه الوحشة!... أن يكون ذهنك بكامل صفائه، وذاكرتك بملء قوتها، وروحك لا تعاني من أي تعب، وتشعر كيف يدنو منك بإصرار سر العدم الدنيوي، وأن مايفصلك عن هذا السر لم يعد سنوات، بل بضعة أسابيع، وربما بضعة أيام لا أكثر.

بمثل هذا الشعور بالضبط بقيت هي في المدينة، وعدت أنا إلى القرية من جديد، وها أنا الآن أتمتع هنا بدفء الموقد والسكون الأليف. ما العمل؟ كنت أتيت بها إلى هنا لو كانت الطريق إسفلتية؛ لو لم يكن "الإسعاف" على بعد ستين كيلو متراً عن المنزل، لو كان... إيه! قريباً، قريباً سينتهي بالنسبة إليها كل شيء... على الجدار فوق منضدتي صورة ضوئية للوحة الفنان فولكوف: بوشكين يغالب الألم وينهض عن الثلج بصعوبة ليسدد نحو المحتال الدولي المتنكر بزي ضابط حرس روسي.

موسوعة بينتر الموجزة لا تسمي دانتس ضابطاً –بل تسميه دبلوماسياً.

الكسندر سيرغييفتش بوشكين سيموت؛ لم يتبق له في هذه الدنيا سوى وقت جد قصير. العربة تنتظر، والشاهدان تسمّرا صامتين، وبوشكين يصوب إلى عدو وطنه. أنا ولدت بعد خمس وتسعين سنة. لقد مر قرن إلاّ قليلاً على ذلك الشتاء البطر سبورغي– ولكن لماذا تراني أبكي الآن؟ بلا دموع أبكي، ضاغطاً بأسناني القليلة المتبقية، أبكي على أمي وعلى بوشكين.

ألا يجوز أن يكون السبب، ببساطة، هو أنك تشيخ وتغدو عاطفياً وسريع البكاء؟ يجوز... كل شيء جائز أيها السادة الديمقراطيون!.

في الساعة العشرين من كل يوم، وفي كل من موسكو وفولوغدا، يأتي سمير دياكوف(3) إلى بيتي، وينهمك هذا السمج الممل، محملقاً بعينيه الخاليتين من الحياة، في الإيحاء إلي بدأب ورتابة أنني أعيش في بلد شديد البؤس والقذارة. وفيما هو يحلل أحداث النهار يبصق في وجهي عدة مرات. من أين يعرف أنني لن أنتزع البندقية المعلقة على الجدار، وأركض إلى محطة القطار، لأنفق آخر ماتبقى معي من نقود على شراء تذكرة إلى "بريد نيستروفييه"(4)؟

إنه واثق من أنني لن أفعل هذا أبداً. ياللخنزير... الشيطان الذي يتنبأ بتصرفاتي يعتمد على جهازه الإلكتروني–الشعاعي دون أن يخطر بباله البتة أنه يرتكب خطأ، وأن صبري لم يتبق منه سوى بعض ثمالة. أجل، إنني أتمالك نفسي عن الإمساك به من ياقته. مرة أخرى أؤجل سفري إلى تيراسبول(5). مرة أخرى أغسل البصقات النتنة بالمطر المتلألئ عبر أشعة الشمس في بلدي فولوغدا.

رأيت نفسي في الحلم شيخاً منذ زمن بعيد

جافاً وطرياً كدخان الخريف

لا يعرف الألم ولا المعاناة.

أبيات لي يقولها عفريت الغابة في الجزء الثاني من حكاية "الشيخ الخالد"، وقد ظلت مبتورة هكذا دون تتمة. فمنذ نحو عشر سنين، وعندما كنتُ أقرأ دون الاستعانة بنظارة، استبدت بي رغبة قوية في أن أكتب الجزء الثاني، ولكن أحد أصدقائي من الذين ارتحلوا استقبل حكايتي آنذاك بفتور. فأجّلت العمل.

إلا أن اهتمامي بالشخصية الوثنية لم يندثر. أم أنه خُيّل إلي مجرد تخيل أن يوري سيليزنيوف استقبل حكايتي بفتور؟ هذا أيضاً جائز. ولكن، على أية حال، لم يقيض للجزء الثاني أن يرى النور.

وقد فات الوقت. وها أنا الآن رهين الـ.... كيف يسمونه؟ –الديوبتر (6). إنني أصغي إلى النغمات العبقرية الخالدة التي تنفذ إلى الأعماق. إنها تحملك على الاعتقاد بأن لا فرق بين الأحياء والأموات.

الروح لا تموت لأنها فريدة لا شبيه لها. "الأغنية الخريفية" لا شبيه لها. أليست هذه روح تشايكوفسكي تحوم في داري؟ ربما كان هذا تجديفاً.... ولكن عندما أكون وحيداً لا أشعر بفرق بين أصدقائي الأموات والأحياء الذين يعيشون في أماكن مختلفة. فجميعهم بالنسبة لي أحياء، كما هي

حية روح بيوتر ايليتش تشايكوفسكي. "أغنيته الخريفية" تصدح، وأنا أتشمم رائحة الفطر المنبعثة من السلّة التي تصرّ من الثقل، وترتعش من رطوبة الغابة أوراق البتولا والحور المحتضرة، إنني أحس بكل مايجري وراء البوابة.

"الآن سأنتعل جزمتي وأخرج إلى الحقل الخريفي –أقول لنفسي فيما أنا أنقل ذراع إبرة البيك آب إلى مكان حصاد الحشائش– أو... لا، فلأسمع كل شيء من البداية".

ولكن أين هي... هذه البداية؟ كيف يمكنني أن أعتبر ولادتي أنا، مثلاً، بداية كل شيء؟ فقبلي بمدة طويلة كان يتدفأ قرب الموقد أبي وأمي وجدّاي وجدّتاي وآباؤهم الأربعة وأمهاتهم الأربع: "أربعة عشر (أنا الخامس عشر)، ولكل منهم أيضاً أجداده وآباؤهم. ولجميعهم كانت تتواثب في الأمسيات الجميرات المتقدة في حضن الموقد. وكل منهم كان يسمع القصف الصقيعي خلف الجدار الدافئ. لا بداية هنا ولا نهاية، كما ليس من بداية ولا نهاية للعمق السماوي الأسود اللانهائي المنتشر بين نجوم الليل. لقد كانت الأنوال تطقطق في الدور، ورؤوس البصل الحلوة تشوى على جمر المساء كما كانت تشوى من أجلي. وتُصنع من شظايا الخشب صلبان صغيرة كتلك تماماً، وتُنسج الحكايا على شفاه الأجداد كما كان جد أمي ميخائيل غريغوريتش يحكي لي في وقت ما حكاية الطيهوج. يتراءى لي الآن الشبَه المراوغ بينه وبين تشايكوفسكي، ولكنني لا أفلح بحال من الأحوال في أن ألتقط هذا الشبه وأعبر عنه. فما الذي يوحّد بين الجمرات الحمر في هذا المضجع الدافئ المبني في خاصرة الموقد القروي الضخم، وتلك النار المضطرمة في الموقد البطرسبورغي التي كان يرنو إليها معاصرُ جدي العظيم وهو مستغرق في التفكير؟ أوه، هنا كل شيء مُوّحد، مع أن بعضه لايشبه بعضاً! طبعاً، لا في الشقة البطرسبورغية(7)، ولا في منزل الفون "ميك"(7)، النيّر في ضواحي موسكو. كانت الجدران تُصدر في الصقيع أصواتاً كطلقات من بنادق موسينية من العيار الثلاثي (8)، ولا الطباخون كانوا يسمون البطاطا العادية تفاحاً، إذاً لِمَ أسمعُ الآن رنين جرس جدي المصنوع في فالداي؟ إن وقع السنابل الإيقاعي المنشّط على أحجار الطريق الزلقة، وقهقهة الجمهور المرح الذي يحتفل بعيد المرافع، والتزلج على الجذوع المرققة التي كانت أمي تتحدث عنها كثيراً – إن كل هذا قد تجسد في أشكال جديدة وحلّ دون أي نقصان في هذه الأنغام الخالدة. يغدو من الواضح الآن أنْ لاشيء يذهب دون أثر، ولا شيء يتلاشى، ولا شيء يوجد عبثاً. في حلقي تلين الغصة، ثم تزول مرارة الكرب، ومن جديد أسمع في اليقظة هسيس الثلج الصباحي الذي تجمد خلال الليل، وتبهر بصري الأشعة الذهبية الباكرة التي تنعكس عليه. البرد يسوطنا جميعاً، ونحن جائعون منذ الصباح، ولكننا نركض فوق قشرة الثلج المتجمدة إلى المدرسة، كم نجد من البهجة والجذل في تقصير الطريق الصباحية باجتياز المسافة على خط مستقيم عبر الحقل والغيضة مُجفّلين طيور الطيهوج المتهيجة التي اجتمعت هنا للتزاوج. وننهمك في فحص كومة الحشيش التي طار منها كما بجناحين ثعلب أحمر أبيض الصدر. أليس هو الذي كان يسعى في المدينة لاستصدار أمر يحظّر على الطياهج الجثوم على الشجر كي تظل "تتجول في المروج الخضراء"؟

لا تزال أمامنا نحن الجذلين والجائعين، مسافة طويلة للوصول إلى المروج الخضراء، وها نحن نرى زرزوراً أسود جاثماً على بقعة قد ذاب عنها الثلج، وهو ليس الأول، إلاّ أننا نرى أول زهرة لبن ثلجية قد نقرت الثلج وأطلت باندهاش على العالم الأبيض. وفيما أنا أصغي إلى الموسيقا أحس بضعف الطفولة في هذا المخلوق الأخضر الصغير. ولكن ما أعظم قوة الحياة الأبدية الجبارة التي لا

تقهر!.. البرد الثلجي الأبيض الذي يبهر البصر يسيطر في كل مكان، ومع ذلك فقد أفلح فارسنا الصغير في ضرب أطناب خيمته. أينما نظرت حواليك لن ترى سوى طبقات الثلج التي حجّرها الصقيع. ولكن هنا، على بقعة أرض صغيرة، بعيداً عن أنفاس القطب، على الحافة الشفافة، يذوب الدرع الجليدي ويسيل قطرة قطرة متراجعاً عن البقعة العارية؛ ويفلح فارسنا الطفل– زهرة اللبن البرية في اغتنام الفرصة، فيشق الأرض ويسارع إلى نشر تويجاته.

"الحياة أقوى من الموت"– تتدفع هذه العبارة المبتذلة إلى الصفحة البيضاء، وأتراجع أنا وأسمح لها بالوصول، على الرغم من أنني أعلم أن الموازنة بين مفهومي الحياة والموت غير جائزة. فالموت ليس سوى جزء من الحياة، إذاً لِمَ أستسلم للإغواء وأساوي في الحقوق بين الكل والجزء؟ فلأشطب العبارة وانتهى الأمر!.. "ولكنها كتبتْ وأصبحت لها حياتها المستقلة عنك –يخنّ صوت من جانب– هل من العدل أن تحارب مايعيش مستقلاً عنك؟ ثم إن العبارة، كما أرجح، ليست لك، إنها مستعارة". مكار... هذا الصوت الذي يأتي من جانب، دائماً يخرجك عن الإيقاع، يجعلك اثنين، يوسّع وعيك. يفرّق ويسود.

"الروح خالدة"– أواسي نفسي، ولكن الشكوك تساورني من جديد. القلب يصبو إلى التجسيد المادي لهذا الخلود، وأنا لا أستطيع بحال من الأحوال أن أستكين. لا، أنا لا أقصد موتي الشخصي (لا أدري لِمَ أفكر فيه بهدوء تام)، بل أقصد موت أمي الوشيك جداً، أو موت أصدقائي الذي وقع. لا أستطيع تقبل الموت وفهمه، إنني أحتج! وحتى هلاك كلب الجار الذي يطلقون عليه النار ليصنعوا من فروته قبعة شتوية ويسكرون بثمنها على الفور يثير الانزعاج في النفس. فماذا يمكن أن أقول من موت ياشين وشوكشين وسيليزنيوف وروبتسوف وبيريدرييف؟ حتى الآن لا أستطيع أن أرغم نفسي على الجلوس وكتابة ذكرياتي عنهم؛ لا أنفك أتهرب، أبحث عن وسائل جديدة للتصالح مع الواقع اللئيم.

هاقد برزت في ذهني الآن فكرة دنيئة: ليس من فرق بين أصدقائك الراحلين، والأحياء الذين يعيشون بعيداً عنك. وأي فرق بين أن تسمع من آلة تسجيل صوت صديق راحل منذ وقت بعيد وأن تسمع صوت صديق حي ينبعث من سماعة الهاتف؟ ياللشيطان... وسوسة خاطفة ولكنها غير بريئة البتة. إنني أشعر بالخجل. أتناول سترتي السميكة وقبعة الفرو وألف قدميّ كيفما كان بقطع من القماش، وأنتعل جزمة عسكرية من القماش المقوى، وأوقف تشايكوفسكي عند "نيسان" وأخرج من البيت.

في الشارع آب، وفي أذنيّ لا تزال تخرخر قبرة نيسان تشايكوفسكي. لم تطر بعيداً، مع أنك، فيما يبدو، لم تكن تصغي إليها في برهة التأملات الحزينة. يقولون إن صوت القبرة المرح لم يعد يُسمع في ضواحي موسكو منذ عدة سنوات. معنى هذا أن تشايكوفسكي والكسي تشيركاسوف أنقذا روح طائر الحقول الروسية الصغير، وخلّداه في هذه الأيام المدهشة. القبرة التي اختفت من الحياة ظلت، كعندليب اليابييف(9)، ترفرف وتشدو في سماء الفن العالية الخالدة. وتشايكوفسكي قد خلد العندليب أيضاً على ما أظن... ولكن من الذي يصطاد مغنّي الحقول والغابات ويخنقهم، وكيف يعمل هذا؟ في نواحينا لا يزال هؤلاء المغنون يعيشون في بعض الأماكن، ولا يزال بالإمكان سماعهم في

الربيع. أي احتفاء بالحياة وأية بهجة تسمع في تغريد القبرة المتقطع اللاهث عندما تصعد إلى السماء مع أغنيتها هبةً بعد هبّةٍ في طيران عمودي، وكأنها ترتقي سلّماً ما. ربما لن أسمع في الربيع أصوات قبراتنا الفولوغودسكية، فأفخاخ التقدم الفولاذية قادرة على أن تسحق لا هؤلاء المغنّين فقط، الذين لا يجدون من يحميهم.. أما ماهو التقدم، فإنني أزداد معرفة به هنا أيضاً عند كل خطوة...

الليلة الخريفية تسافر على عربة تجرها سبعة أحصنة، وقد هبت عاصفة رعدية ليلاً، أعرف أنها العاصفة الأخيرة هذه السنة، وكان ينبغي أن أرتدي ملابسي وأخرج من البيت، ولكنني تكاسلت. بل إنني لم أستيقظ أصلاً. سمعت فقط وأنا نائم دمدمة الرعد، ولم تكن قوية، كانت كأنها مكتومة. وربما كان هذا حلماً لا أكثر؟! لا.. العاصفة دوّت فعلاً، كانت تزمجر لا من الأعلى، بل من الجوانب، كالجرارات التي تعدو قرب البيت، وغالباً في الليل، لا أدري لماذا! وكلما ازدادت شفقتي على سائقيها المخمورين، ازدادوا هم مقاومة ورفضاً لهذه الشفقة. إنني لست بقادر على أن أفخر بأبناء منطقتي إذا كانوا من أمثال ذاك الشاب الأحمق النكرة الذي كان آتياً أمس من القرية الرئيسية، وفي الطريق أوقف جراره قرب قرية تيمونيخا، وجمع أحجاراً من الحقل، وشن هجوماً على طائر كبير غريب، لا يدري أحد من أين جاء وحط هنا.

كان الطائر الضخم يقف ساكناً على كومة عالية من قش السنة الماضية، وقد خفت أن أجفله، وركضت إلى البيت لأجلب المنظار المكبر، لم يسبق قط أن حط طائر مثل هذا في الحقل خلف داري! ربما كان بلشوناً أو لقلقاً جاء إلينا من ضفاف نهر ديسنا المسممة يبحث عن أرض آمنة. من شدة اضطرابي لم أتمكن من إنعام النظر في ألوان الطائر وحفظها في الذاكرة. واليوم لم أجد رغبة في أخذ المنظار، فالطائر طبعاً غادر كومة القش منذ وقت طويل، إلى أين طار ياتُرى؟ وهل مازال حياً؟ البط أيضاً ساذج ويولي ثقته بسهولة إلى درجة أنه في الربيع يغطس ويطبطب الماء بجناحيه في البرك القريبة من الطرقات. صحيح أن البنادق عندنا لا توجد في كل بيت كما في كاراباخ، ولكن لا تزال ثمة بنادق، لا تزال! وهناك ذخيرة أيضاً. وليت أحد الاثنين غير موجود: إما البط أو الذخيرة. "هذا ليس في حدود سلطتك –يقول لي محرّضي الداخلي– فلِمَ تشعر بالانزعاج!".

أحاول ألا أصغي إليه.. "أنا لا أريد أن أنقسم إلى اثنين!– أصيح صامتاً في وجه ذاتي–لا أريد... ولذا فإنني لن أفكر في الذخيرة والبط". أعود من الحقل إلى القرية، أخلع الجزمة على الدرج. أدخل الدار وأضع إبرة البيك آب على الليلة الحزيرانية البيضاء، وتغشى هذه الليلة داري الخشبية الدافئة، وتغمرها بنورها الشمالي الصيفي الأبيض الساجي، وتتسفح على جميع جدرانها وسقوفها الكهرمانية؛ وعندما يختفي النور الفضي الوهمي وتبدأ الشمس الكبيرة الوردية بالإشراق أستند من جديد إلى جدار الموقد الدافئ وأغمض عيني...

وكان حَسْب تشايكوفسكي أن يبدع سلسلة "فصول السنة" وحدها، أو حتى الـ"باركادورا" فقط كي يخلد إلى الأبد في الفن الروسي. لقد غدت روحه خالدة؛ وها أنا الآن أحس بكل كياني حقيقة هذا الخلود. لقد اجتمع كل شيء في هذه الأنغام التي لا تذوي: مهرجان أزهار الأعشاب الحقلية قبل عيد القديس إيفان(10)، وآلاف الروائح – الأصوات المنبعثة منها، والتي تندغم كلها في جوقة عبير واحدة، والشمس العالية في سمتها الناقص الرحيم، والأفق الذي تحرّف تيارات الوهج ملامحه، ونعمة

الظل في الهاجرة. لم يحلّ بعد تعب الدنيا، ولا تزال أشجار وطني وأعشابه طافحة بالدم الأخضر. ونهرنا لا يزال نقياً، وضميري عندما أغطس، أو، على الأصح، أسقط في السماء المتمرئية في لجته. "متى كان هذا؟" –أسأل نفسي وأشعر بعبثية السؤال وعدم انسجامه مع حالتي. ليس: "كان"، بل: "يكون". الآن! ليس من شك قد اختفى... ومع أنه يتعذر أحياناً الآن الشرب من النهر، ولم يعد أحد يغني الآن في أيام حصاد الحشائش، فقد سمعت مرة وأسمع الآن غناء، وهو ليس غناء حصّاد واحد، بل غناء فرقة بكاملها عائدة إلى القرية في أمسية متأخرة دافئة. منذ وقت طويل لم يعودوا يزرعون الجودار خلف القرية، ولكنني شاهدته هناك وأشاهده الآن. المنجل يلمع في يد أمي وينصهر في لجة السماء الذهبية. أندس تحت هرم عالٍ من حزم السنابل المتناكبة وأنا ألعب "الطميمة" مع أترابي. أبحث على الحدود بين الحقول عن توت الأرض ويفعم أنفي أريجه الفردوسي حقاً. منذ أسبوع جلبت في دلو الماء قوقعتين لا تفرقان في شيء عن تَيْنِ اللتين وقعتا في دلوي منذ نصف قرن. وفرخ الكركي(11) الأخضر مازال يقف في خليج النهر الصغير الدافئ كشأنه آنذاك.

القوقعتان لا تزالان حيتين في دلوي، وأنا قد شربت كل مافيه تقريباً من ماء، سأعود لأملأه من جديد وأعيدهما إلى النهر. وربما سأرى فرخ الكركي ذاك. لقد كبر لابد خلال هذه الأسابيع الأربعة التي مرت على قدومي إلى هنا. كما كبر أيضاً مهر جاري "ماليش"، الذي ولد أدهم اللون محجّلاً، ولكن لونه فتح الآن –أهي الشمس لفحته؟ إلاّ أن الشمس لم تعد صيفية منذ وقت طويل. ففي داري تصدح "الأغنية الخريفية" الخالدة.

أشعر بالسعادة عن وعي وبعمق، من أين أتت هذه السعادة.. ومتى... لاداعي للسؤال، ربما هي تتسرب من خلال طزاجة الخريف الغابيّة، أو ربما يفرزها كهرمان توت العليق المستنقعي. آخذ الثمار وأنا جالس على طنفسة من الطحلب كأنها فراش غجري محشو بالزغب، أقطف حبات الكهرمان الريانة هذه حفنة حفنة، وأرفعها بكلتا حفنتيّ إلى فمي. يقولون إن بوشكين طلب وهو على فراش الموت أن يشتروا له توت عليق منقوعاً. تذكرت هذا ولم تعد الثمار ثماراً، بل حفنة من دموع برتقالية...

عنب الأحراج المستنقعي أتناوله أيضاً بحفنتيّ. أليست هذه سعادة؟ عنب الأحراج بالحفنات! (شيء مضحك ولكن... لو أنني لم أنسَ في المدينة نظارتي فقط، بل نسيت أيضاً أسناني المعدنية، أو الرسمية، كما يقول جاري مع ذلك لم أكن لأعاني الحرمان على ضفاف بحيرتي الحنون. "احتفِنْ عنبَ الأحراج، واملأ به فمك، واضغط على الثمار المكتنزة بلسانك نحو سقف الحلق واللثة، ولن تموت من الجوع"!

لا شيء يعكر صفو سعادتي الكبرى في هدوء الغابة المشمس سوى البعوض. أرثي للعزيزين علي والقريبين مني، وأخجل لأنني أتناول عنب الأحراج بكلتا حفنتي وأملأ به فمي، فهم الآن محرومون من هذه الإمكانية، فلأضعه في السلة، في السلة! أليست هذه سعادة ! عندما أخرج من الغابة تنظر البقرة إليّ بدهشة وسذاجة وكأنّها تتساءل: مَنْ؟ ومِنْ أين؟ ثم تزفر بعمق وصخب ككير الحداد، ومن شدة غبائها لا تفسح لي في الطريق لأَمُرّ. ما ألذ هذا العناد البقري وأحلاه! وهناك في القرية تقف عند البوابة عجوز لها روح فتاة.

تنظر باتجاهي وتنتظر اقترابي. إنني أعرف ماذا تنتظر والامَ تنظر. إنها تتحرق رغبة في معرفة هذا الذي يسير في الطريق. وعندما أقترب بالقدر اللازم تعرف أن القادم هو أنا، وتختفي للتو باستحياء. أليس هذا مبهجاً؟ أليست هذه سعادة؟ إنها لسعادة كبرى أن يكون لك أصدقاء. وعندي أنا، علاوة على هذه الموسيقا وهذا الوطن الأخضر، أم وزوجة وابنة وأخوات وإخوة. صحيح أنهم بعيدون عني، ولكنهم بجانبي، إنني أسمعهم وأراهم جميعاً. أُشعل موقد الحمام بعد السير المتعب كما أشعلَ جيراني الثلاثة مواقد حماماتهم.

إنني سعيد إلى درجة أنني أستطيع أن أميز بالرائحة بين دخان الصنوبر والبتولا والحور...

أم أن مايبعث فيّ النشاط هو هدوء الحقول قبل حلول الشتاء؟ أسراب الإوز المهاجر تتجه نحو الجنوب، وتوت العليق الذهبي قد اختفى من الغابة منذ وقت بعيد. والغرانيق التي تبيت في الحقل البارد لا تكف عن الصياح، وفي منزلي تصدح "الأغنية الخريفية" الخالدة. وكان يمكن لذاك النهار أن يكون طويلاً، سعيداً وطويلاً، لو لم تكن سحب الدخان تتلبد في سماء بريدنيستروفييه(4).

■

■ *هوامش من المترجم:*

* *ولد فاسيلي ايفانوفتش بيلوف عام 1933، في قرية تيموخينا في مقاطعة فولوغدا. أنهى معهد غوركي الأدبي. له كثير من الأعمال المشهورة، وهو عضو اتحاد كتاب روسيا، وحائز على جائزة الدولة.*

1- إنجيل متى 23/27-28/ (بمعنى من الخارج رخام وفي الداخل سخام).

2- أديبان روسيان مشهوران.

3- كنية الابن غير الشرعي الذي يقتل أباه فيودور كارامازوف في رواية دوستويفسكي "الإخوة كارامازوف". والكلمة تعني "النتن". وترمز الكنية إلى الحقد والنذالة. وربما يشير الكاتب هنا إلى برنامج تلفزيوني يقدمه شخص له هذه الصفات.

4- المنطقة التي تعيش فيها الأقلية الروسية في مولدافيا، وقد تعرضت هذه الأقلية للاضطهاد في أوائل التسعينات، ونشبت معارك دامية بينها وبين المتعصبين المولدافيين الذين كانوا يسعون لضم مولدافيا بما فيها منطقة بريد نيستروفييه إلى رومانيا.

5- مركز منطقة بريدنيستروفييه.

6- وحدة قياس الانكسار في العدسة البصرية.

7- حيث كان يقيم تشايكوفسكي.

8- موسينية: نسبة إلى سيرغي موسين (1849-1902)، وهو مصمم أسلحة نارية روسي، اخترع عام 1890 بندقية مخزنية من العيار الثلاثي (مايعادل عيار 7.62مم).

9- الكسندر أليابييف (1787-1851)، موسيقي روسي من أوائل الذين جسدوا أشعار بوشكين الغنائية موسيقياً.

10- عيد الانقلاب الصيفي قديماً (24 حزيران)، عند السلاف الشرقيين. وأصبح يسمى عيد إيفان - كوبالا، وهو الاسم السلافي الشعبي للقديس يوحنا المعمدان الذي ارتبطت باسمه الطقوس الزراعية الشعبية جالبة الخير ووفرة المحصول والصحة والسلامة.

11- نوع من السمك.

دافع عن نفسك يا عشقي، أنت دافع

قصة عدالت آغا أوغلو

■ ترجمة: عبد القادر عبد [***]

أتى شخصان يحملان صفيحة طلاء،

صبغا الجدار تحت عريشة الأقاقيا بلون

رصاصي، وذهبا..

كل شيء يعتق بسرعة. الأحذية، والستائر، والأبنية، والأزقة، والجدران، والمحبة، كلها تستهلك. ظننت أن لا أحد يهتم بعريشة الأقاقيا. كأن ذكرها في أغنية قديمة أكثر حقيقة، واستمرارية من وجودها، ولكن جدران الأبنية الواطئة في زقاق ضيق، شرقي المدينة مازالت تدافع عن عرائش الأقاقيا. طلّت عين الشمس خجولة إثر المطر، أما الليالي فهي باردة، وتذبل الأوراق ذات الغبار الخضراء. تتساقط الأوراق بحجم العيون فوق حمامتي أمي.

عندما يمران في الزقاق تكاد تضحك وجوهنا، وتنفرج قلوبنا. لا يمسك أحدهما بيد الآخر، أو يضع يده على كتف الآخر، ولكن كانا يبدوان لنا متعانقين. كانت تسميهما أمي: "نمامتان"، تقول: "هماهما نمامتاي، ما لكم أنتم؟ " تظن أننا نغار منهما. تنظر إلى حياة زوجية أعيشها منذ أربع أو خمس سنوات، وتبتسم ابتسامة مهلهلة. دائماً أقسم على تجديد حبنا. عندما يمران من الزقاق أشعر بإصلاح ما أفسده الزمن. زوجي وأنا نعمل على قشع سحابة الدخان المتشكلة في قلبينا، ونبذل جهدنا كي لا تتراجع محبتنا، ونبصق مرارة فمينا وننشغل في البحث عن حياة أجد.

تتساقط الأوراق على شعرهما، كأن الشهور والأيام الذابلة هي التي تتساقط وتتلاشى فوقهما. تحدث قدماهما حفيفاً أثناء مداعبتهما للأوراق يزيد من جمالهما. كنت أؤمن بأنهما قادمان في وقت نسي فيه الجمال ليحملا هذا الصوت من تلك الأماكن.

وجه الفتاة متطاول ورطب. يبرق على جبهتها اعتزاز استطاعتها العشق. كلامهما قليل، يعطيان قيمة للصمت. تظنون أنهما لا يرغبان بتصعيد أية قضية إلى ضوضاء. كلما مرّا من الزقاق يجلسان تحت عريشة الأقاقيا بجانب الحائط المواجه لمدخل الزقاق. عندما تعبر الأوراق أو الأغصان أو كلاهما من الصيف إلى الشتاء، غالباً ما تغيّر نقش وجهيهما. جدية غير متغيرة، وطفولة تهيمن على كلمات لا تستهلك على عجل، ولون وردي يطفح على خديها يناسب شبابها. لا تضغط الأيام القادمة على عشقهما، فليس القلق صياداً، ولا صيداً.

مرّا من زقاقنا الضيق على مدى شهور. كثيراً ما جلسا على ذلك الحائط، وتحدثا عن ترك أحدهما للآخر دون جرحه. حافظا على طبيعة نقاشنا أثناء العمل، وعلى حسرتنا التي لا تنتهي، وعلى عدم تغيير تلك التمثيليات الممثلة دون نظارة. وكلما رأيتهما أقول لهما: "إذا أردنا الصمود إلى الغد فدافعا عن العشق، دافعا عن نفسكما.

من الصعب معرفة حيّهما. ارتديا العشق من رأسيهما إلى أقدامهما. رصفا أحلامهما، وصفحات حريتهما وراء بعضها بعضاً، أو أنا كنت أشعر بهذا، وأجد الكثير من البراهين التي تثبت فرضيتي هذه. هما اللذان لا ينسيان الأقاقيا، هما المبتسمان كطفل، ومشيتهما تشبه مشية طفل يسير على رؤوس أصابعه لأخذ كرته، والابتعاد بها، ولا يتصرفان كالمراهقين الذين يلعبون في الزقاق. يدفعان عنهما كل ما يبدو أنه سيمزق سكونهما، وانسياب كلامهما. كنت أدهش لنجاحهما هذه الأيام التي لا أحد حسب حساباً لها. هما أيضاً من نثر أول ثلج هطل على الأغصان العارية.

زوجي يقول: إنهما طالبان. أنا أعتقد أنهما عاملان، وأشعر بهذا نتيجة تواجدهما في زقاقنا في فترة معينة. والدتي تقسم أن النمامتين قادمتان من مكان، أيدي ووجوه الناس فيه نظيفة. في أحد الأيام، بينما تحمل والدتي مشترياتها من السوق بصعوبة، وجدتهما بجانبها يقولان: "اسمحي لنا بحمل هذه الأغراض عنك؟". أرادت والدتي لحظتئذٍ اغتنام فرصة هذا التعارف، وسؤالهما بعض الأسئلة، ولكن لا تدري لماذا انعقد لسانها. لم تقل أكثر من: فَلْتسلما يا صغيري، ليعطكما الله بقدر نياتكما. " تقول: "ليسا ذكيين وجميلين فحسب، بل طيبان جداً أيضاً" ولا تضيف شيئاً آخر.

ثمة أشخاص يستطيعون التغلب على الأيام القاسية، والمليئة بالهموم كامتلاء هذه السلة، وآخرون تطفح وجوههم بالقلق أمثالنا، وهذا ما كان يدهش أمي.

يومئذٍ كنا في الشهر الثاني من العام. الزقاق مغطى بالجليد. الأقاقيا عارية تماماً. نُسيت أغنياتها، أغصانها الغضة تتطاول نحو السماء المعبأة بالضباب. كأن كل شيء جاهز للكمين. كان انتظاراً مريباً، وظني لا يقترب من تصور إزهار الأقاقيا من جديد. وأنا كدت أنسى تغيرهما، ولكن ثمة شيء واحد مؤكد: أمي تتخيل أنهما ظاهرياً هادئان، ولو دققنا النظر إليهما سنشعر أن بداخلهما عرساً مزيناً بألوان قوس قزح، وآلافاً من البالونات الملونة المتلألئة المتطايرة. هذه الحيوية، وهذا العشق يشكلان النقطة المضيئة الوحيدة في أفقنا. كانا بالنسبة لي مؤشراً.. في كثير من الأمسيات، عندما أراهما أثناء عودتي من العمل أود أن أهرع إليهما، واحتضنهما بين ذراعي. لكنني لم أملك حرية كهذه. مع الأسف، تعلمت كبت بعض الانفعالات الآنية في داخلي. كانا سيمران من أمامنا ويذهبان، وكنا سنكتفي بالنقطة المضيئة التي أشعلناها لأنفسنا، وبأنفسنا. كنت سأنظر إلى كافة البيوت التي أسدلت ستائرها، وسأقاوم الشرر الذي قدحاه في هذا الزقاق الساكن، ذي عريشة الأقاقيا المنسية، وذي الوجوه التي لا ترشح المحبة، وبعناد مخفي سأعمل على ترسيخ المعنى الوحيد للحياة، غير المتوجه نحو الأمس، أو الغد، وستبحث عيناي عنهما في الزقاق، تحت عريشة الأقاقيا العارية، كلما عدت من العمل. لم تعد تُرى نمامتا أمي في زقاقنا عندما توقفت الأقاقيا عن البرعمة. كأنني أعود عيني على عتمة غرفة مظلمة. سألت زوجي عن هذا الأمر، فقال إنني أعطيهما جزءاً زائداً عن الحد من تفكيري، ولكن أمي أجابتني بثقة العارف: "إيه.. سيذهب المتزوج إلى زوجته، والقروي إلى قريته. لن

يهيما في الأزقة بشكل دائم. لابد وأنهما أويا إلى عشهما".

كانت نصف مكدّرة، ونصف سعيدة.

الجدار المقابل لمدخل الزقاق فارغ دائماً. الأقاقيا ناقصة. كنت أراهما في لحظة ما. لم تتوقف أمطار آذار وما جلبته من طوفانات، وسيول، وجرف لكل ما يصادفها، لكنها ما كَفَتْ لتجعلني أنسى ذاك الشاب، وتلك الفتاة بالرغم من عدم رؤيتي لهما. تلك المحبة المجردة، تلك الحياة الرطبة تجعلني أشعر بحاجتي، وحاجتنا جميعاً لهما أكثر من أي وقت مضى. كنت أهرب من فكرة عدم وجود مؤشر النور ذاك أصلاً. لم نستطع تعتيق كل شيء بسرعة في مكان يعتق فيه حتى العشق. لعله حلم، ومحاولة لتشكيل معلومات تحيي هذا الحلم.

قالت أمي في أحد الأيام التي أزهرت فيها الأقاقيا، وهي تتحسر، ويخفق قلبها:

– آه يا أولاد النمامتان لم تتزوجا. لم تؤسسا عشهما، وكأكثر الشباب زجوهما في السجن. آه.. هل كنتُ أتوقع أمراً كهذا.؟

هل وقعت أمي في فخ الشك بملاكيها؟ وهل كانت حزينة لأجلهما؟ وهل كانت مخدوعة بأحلامها عنهما؟ هذا ما لم أفهمه. لكن زوجي يتكلم بلهجة أكثر جدية:

– لا تحزنوا! بالرغم من بعد كل منهما عن الآخر، لكنهما قريبان إلى بعضهما بعضاً. ليس مهماً كونهما متباعدين.

ثم التفت نحوي:

– بيننا بُعدٌ قصيٌ في غرفة واحدة.

بهذا دعم جدية نبرته، ووافق على عدم جدوى محاولاتنا للانبعاث من جديد. ولكن كما أنه ليس المسؤول الوحيد عن هذا، لم تكن نظرته المتفائلة للزنزانة كافية لسلوانا.

الأحلام تزين أكثر الليالي حلكة. أدرك هذه المرة أن لي أحلامي. أحلم بأن الشاب والفتاة في زنزانتيهما ضيقتي النوافذ، يسندان جبهتيهما على القضبان الحديدية، ويتجهان نحو بعضهما بعضاً مبتسمين. إنهما يتقاسمان الجزء الصغير الظاهر من القمر. كانا يتقاسمان القمر، والأقاقيا. في ذلك الوقت كنت أنا أيضاً أبتسم، وأحاول إزاحة الستار الضبابي بيني وبين زوجي، وأحارب كي أؤمن بهذا. العشق مستمر. العشق الجديد والمقاوم يتخمر في الزوايا المظلمة، والأماكن الضيقة، والأزمنة القصيرة. لن تفقأ عينا ذلك العشق السليم، ولكنه يتقطع بأظافر العداوة. العشق لا يمزج بين الحرب والسلم. وهو الوحيد الذي يستطيع المقاومة، والمجابهة بذاته، وصرف الجهد في أماكن أخرى دون حذر.

كنت أنتظرهما. انتظرتهما فترة طويلة. مر يوم آخر، وشتاء آخر، وربيع آخر. تفتحت أزهار الأقاقيا مرتين، وتساقطت أوراقها مرتين. غيّرتُ عملي. تركت الأحداث التي كنا بالنسبة إليها نظّارة. كنت أعمل على إنتاج أشياء أكثر مقاومة. في مرحلة ما من الفصل الرابع.. نسيت فيها الشاب والفتاة، رأيته.

فكرت طويلاً أن هذا الذي أراه ليس ذاك الشاب. كان متغيراً لعدم وجود الفتاة بجانبه. لم يزدد طولاً أو وزناً. لكن وجهه فقد تلك الابتسامة المنعشة. خطواته ثقيلة. طيّر الجذع من فوقه ذلك الطائر الدافئ. هكذا تهيأ لي. أتى برفقة ثلاثة شبان بعمره في ذلك الوقت، أي قبل ثلاث أو أربع سنوات، إلى تحت عريشة الأقاقيا، في ساعة لم أتوقعها، في وقت مبكر جداً، كان النهار قد بدأ لتوه. لم يكن قد مر أحد من الزقاق. فتحت النافذة، كانت أوراق الأقاقيا نصف خربة، ونصف ذابلة، فلم أشعر برائحتها. خلال السنوات الماضية تهاونت في حربي وحرب زوجي الفاشلة من أجل إزاحة الدخان المتشكل بيننا، حتى لو كانت أسبابه خارجة عنا. عشنا ما عشناه، وأمامنا كثير من الأيام التي يجب أن تُعاش. عملت على تنمية نامتي أمي بداخلي. لقد نسيتهما كفردين.

هناك، مقابلي الآن أربعة أشخاص ذكور، بينهم ذلك الشاب، الباقون أراهم لأول مرة. وعلى جبهة الحائط، تحت الأقاقيا كتبوا بسرعة عبارة، وبحروف كبيرة، وذهبوا. عندما كان يسحب أحدهم ذيل آخر حرف، سمعت الصفير القوي لذاك الشاب. إنه صفير عدم التسامح، والطلب إليهم بالسرعة، ولكن هل كان هو؟ ما أوقفني خلف النافذة، وأمام رائحة أوراق الأقاقيا المتفسخة ليس هذا السؤال ذا الجواب القصير جداً. مهما تغيّر ذاك الشاب لكنه هو. كما إنني لم أفكر في صحة أو أهمية الكتابة التي كتبوها. أين الفتاة؟ أين أنثى اليمام؟

مهما يكن، وأيما كانت الجهة الصحيحة، يجب عليهما تحقيق ما يريدان سوية. حتى إن تلك الكتابة يجب أن يكتباها سوية. إنه وعد قطعاه على نفسيهما عندما كانا يمران في ذلك الزقاق في يوم مشمس أو غائم. من الذي نكث بهذا الوعد؟ هما؟ أو غيرهما؟ أم الوعود؟، أم الموت؟

لم أستطع التفكير بموت الفتاة. تلك الجبهة الرطبة الطفولية لا تقيم علاقة مع الموت، وتانيك الشفتان لا تبتسمان له. ولا يمكن البت في هذا، لأن الموت خارج الإرادة، كالولادة، ولكن ليس كالمحبة، التي أعطت وعداً بالحياة، وتاقت للبعث.

بعد أيام جاء شابان وفتاة. طلوا العبارة السابقة بلون أصفر بشع، وكتبوا فوقها كتابة معاكسة للسابقة. عبارة تبدأ بكلمة: "الموت..". لم أردْ أن تكون الفتاة هذه هي تلك الفتاة التي نعرفها. إنها تشبهها إلى حد كبير. قلت لنفسي: "لا ليست هي، لا يمكن أن تكون هي". نعم لم يكوِّنا شجرتي أقاقيا، ولم تزين أوراقها شعر الفتاة. الفرشاة تمر على الجدار بسرعة كبيرة، وقسوة خفيفة. لم يكن ذاك الشاب بجانبها، ولم تسقط العريشة على وجهيهما نقشاً. لم يكن ثمة زمان لهذا. جبهتها العاشقة تلك مغطاة بخطوط الاستعجال، ولكنها هي. إنها هي بقلب عتيق، استخدم عدة سنوات.

لم أستطع تصور ذلك الجدار تحت الأقاقيا بدونهما. إذا كان ثمة أقاقيا فهما موجودان. إنني الآن أخاف من تعاكسهما تحت العريشة نفسها، وأمام الجدار نفسه. الأوراق تتساقط واحدة تلو الأخرى دون أن تجد متسعاً من الوقت كي تزين شعر أحد. أخاف أن يغدوا مثل تلك الأوراق المتساقطة، ومن سقطوهما حباً كورقتين أمام الجدار نفسه، كما حدث في الماضي.

أتى شخصان يحملان صفيحة طلاء،

صبغا الجدار تحت عريشة الأقاقيا بلون رصاصي

وذهبا...

ما رأيته: جدار قديم غيّر مكان حبه

■■■

القاتل

للكاتب الكوبي:
أونيليو خورهي كاردوسو

■ ترجمة: رياض شريف الدين

بين السادسة والسابعة مساءً وصل رجل صغير جارياً بقدم حافية إلى مشارف الغابة. توقف فجأة ودار حول نفسه ناظراً إلى جميع الجهات، كانت عيناه متسعتين وفزعتين، ذراعاه قصيرتين وبطنه ضامرة. بقي هناك لا أدري كم من الوقت لا يؤتي حراكاً وكأنه عودٌ يابس، فجأة قفز ودخل بين الأشواك القريبة. في البداية ظهرت له الأعشاب الغضة، بعد ذلك تفاقمت الجذوع العالية والعوسج والخيزران، لكن وفوق كل هذه الأشياء بدأ المساء يخيّم وينذر بحلول الليل ومن بعده الصباح حيث ينبغي البحث عنه داخل الجبل، إلى الشرق تماماً حيث يقع الشاطئ الموحل والبحر بجزره الرمليّة وآفاته، وهناك يقطن الفحّامون.

هذا الرجل الصغير أتى راكضاً من وهدة النهر.

كان قد أمضى هناك لا أدري كم من الوقت يتشاجر مع آخر، وبديا وكأنهما لن ينتهيا قط عندما قال له:

– يجب أن تدفع لي يا ليكو..

رفع الآخر رأسه ورد قائلاً:

–لن أدفع لك شيئاً!

ورغم ذلك ألح الرجل الصغير:

– ولكن يتوجب عليك أن تدفع لي.

–لن... أد...فع...لك! – رد العملاق مفصلاً كلماته. بعد ذلك طوى ساعديه–:

كان ينبغي قتلك!– ختم كلامه.

شحب لون الرجل الصغير ونظر إلى أعلى رأس الآخر حيث أن غيمةً بدأت تظللهما.

– أنت لا تعرف كيف هي ساعة الشيطان يا ليكو، تروَّ!...

ولكن الآخر قاطعه:

– لن أتروّى في شيء! خذ أشياءك، هيا امضِ!

– وحرر ساعديه القويتين.

وجد خوان وقتاً ليمرر لسانه على شفتيه الدقيقتين والداميتين كجوف خنزير مفتوح.

– أعطني النصف لا أكثر.

ولكن فجأة أغلق ليكو يده ونفضها بكلّ قواه فارتمى الآخر مقذوفاً إلى الخلف كطلق ناريّ اصطدم بالأرض.

بعد ذلك صارت الحجر هي الأهم، أحس بها تحت راحته واثقة ومزعجة، وبسرعة وبقوة لم يكن يمتلكها من قبل، انتفض من الأرض وضرب بطرفها المدبب على جبين الأشقر فأحسّ بخشخشة العظم وغورانه، وخائفاً من أن الآخر رغم هذه الحال قد يأخذه من خصره، عاود ضربه ثانيةً.

ارتعش الأشقر طويلاً، حاول رفع ساعديه ولكنه سقط أخيراً على ظهره فى النهر؛ أحد طيور مالك الحزين طار جفلاً من الضفة المقابلة، وفي جهده المتعثر أسقط بعض الأوراق الناضجة. عندما انبطح خوان أرضاً وأطل برأسه من على الضفة العالية لم يكدْ يرى إلا أرض الحذاء الكبير الذي كان يغور نحو الأسفل.

خوان هذا لم يقتل من قبل قط ولا حتى خنزيراً، دم الغير هكذا ساخناً كان يرعبه إلى درجة الوهن إنه لا يحتمل ذلك وليس مفطوراً عليه، ولكن ليكو كان يجب قتله فأعماله المشينة كانت كثيرة.

في غرب كوبا مثلاً، كان العجوز إفيهينيو يعيش مع ابنته فيما يشبه الحداد منذ أن هتك عرضها ليكو. وفي قرية يورونا لا يُعرف حتى الآن من ضرب رامون بالساطور ليلاً من خلف ظهره. فقد كان الناس يتظاهرون بالجهل ولكنهم يعرفون، فقط مع الأشخاص الموثوقين يتجرأ أحدهم على المصارحة، حيث أن ليكو كان رجلاً طويل القامة، أشقر ومرهوب الجانب وله صديق سياسي في البلدة عمله ترتيب الأوراق في المحاكم والأشياء الهامة من هذا القبيل.

في الجبل كان النور يهبط أفقياً تقريباً، مذهّباً أطراف الأغصان، وكان خوان يفتح أكثر فأكثر عينيه، ويفكّر: ليكو هذا لم يكن الرجل الذي يقتله أيّاً كان، إنه ممن يقال عنه: رجل لا يقهر، من الذين يعودون حتى ولو كانوا موتى؛ لذا فلابدّ أن يأتي ويتسلل من بين الأشجار بيدين متأهبتين، لأنه عندما يقتل أحد رجلاً ما فليس الأمر كقتل عصفور، فالعصفور يبقى هناك إذا كان الأمر يتعلق باختبار دقة التصويب، ولكن الرجل لا، فالأفضل هو بعث قلبه على العمل حالاً، أو بعد مرور يوم على موته، ووضع الأذن على صدره والصراخ كفى!.

كفى لأجل القاتل وذويه وحتى لأجل المقتول نفسه، ولكن هذا الأمر مستحيل الآن؛ لم يبق حل آخر سوى انتظاره هناك لأنّه من المؤكد أن ليكو سيعود. وارتجف لدى التفكير بأن الميت قد يكون منتصباً بين الشجيرات، عند ذلك قفز كحيوان جريح هارباً بين الأشجار. كان يركض حاني الظهر مطأطئاً، مقرباً ذراعه ويده وجسمه المنكمش على الجبل، كان يركض في ذلك الاتجاه مبتعداً عن الآخر.

ولكن الضوء كان يتلاشى في كل لحظة، واختلطت لدى الرجل الشجيرات والعيدان اليابسة، فهنا يتراءى له مالك الحزين، وهناك جذرٌ هوائي؛ كل شيء كان ينمحي من عينيه ويلتصق في الجلد

أو العضلات لأنه من غير المحتمل أن ليكو قد مات، لا يمكن أن يكون هنا بفمه المفتوح إلى أعلى في قاع النهر والأسماك تدور من حوله، فمن المؤكد أنه قد انتصب على قدميه ومشى خارجاً إلى الضفة ليشتم آثار القدم الحافية وليمشي ببطء وثقة باتجاهه كظل متداخل بين الأشجار، وبدون تحريك الأوراق يتبعه بشكل مستقيم.

ولكن قدمه تعثرت بشيء ما لثانية مما جعل الرجل الصغير يسقط. لم يعد يجرؤ على الحراك كما لو أن الآخر قد وضع إحدى يديه على عنقه الهزيل والأخرى في خصره، ويتهيأ للحركة الأكثر خفة كي يقصمه على ركبته إلى نصفين. أحس خوان الآن بأنه يبتعد عن العالم كما لو كان يدخل زاحفاً في نفق، بعد ذلك لاشيء، ربما صرصار يغني داخل رأسه.

عندما أخرجت الشمس العصافير وانطلقت الحشرات تئز، رفع خوان رأسه ونظر من بين رؤوس الأغصان إلى جزء من السماء.

أول شيء فعله هو البحث في الأرض عن أي أثر لأقدام كبيرة، لكنه لم يجد شيئاً وعندها تنفس الصعداء، بعد ذلك أحس خوان بحرقة في فخذه، ورأى الجرح خامدةً وبخطٍ أحمر في الوسط: فكرة واحدة كانت تضرب في دماغه الآن: البحث عن الشرق بشواطئه الخفيضة وفحّاميه، فهناك في الجزيرة بالإمكان بناء كوخ أو العيش في كوخ الله الواسع.

يوجد أناس من الممكن العمل معهم أيضاً يكثر ذباب الدواب والبعوض حيث أن خطرهما يجبر رجال الشرطة على القول وأمام أي إغراء بالترقية: "لم نر أحداً، لم يأخذ في هذا الاتجاه".

خوان بدأ يمشي، ولكنّه بعد نصف كيلو متر فقط أحس بالعطش، كان العطش يرافقه منذ أن فتح أصابعه وسقط الحجر إلى جانبه، رغم ذلك لم يشعر به من قبل لأنه لم يكن بمقدوره أن يشعر. والآن برز العطش بكل فظاظته، في البداية كان جفافاً في الحلق، وكان ضرورياً العثور على ماء. وهناك لا يوجد أكثر من مئات الأشجار التي تبعد الواحدة عن الأخرى متراً أو شيئاً من هذا القبيل.

ربما إذا ذهب باتجاه اليمين يجد أنبوباً أو قارورة ماء، كان مهزوزاً ولكنه حاول مابوسعه أن يتماسك طوال ساعتين من المسير، إلى أن وجد الماء أخيراً. بدا رقراقاً من بين نباتات الأسل، ألقى بنفسه على الحجارة وأغطس فمه ليشرب، بينما كانت عيناه في مستوى الماء وكان ينظر إلى تيار الماء الآتي، هناك بعيداً ظن أنه رأى جلموداً ما مغطىً بالطحالب، ربما ثمرة جوز الهند منزوعة الألياف، ولكنه مركزاً عينيه رأى على متن التيار وصولَ كتل دم متخثرة. فوراً وبقفزة واحدة انتصب واقفاً ومكث جامداً على الضفة بينما كان الآخر يعبر أمامه بفجوة رأسه المتسعة بفعل الطيور ومجروفاً مع التيار. تابعه خوان بعيونه حتى المنعطف، بعدها انفجر بالضحك وبدأت ركبتاه تطاوعاه.

■■■

قصة "عزيزنا ادوارد"

للأديب الألماني المعاصر باول شاللوك

Paul Schalluck

■ ترجمة:عدنان حبال

مقدمة عن الكاتب:

ولد في 17 كانون الثاني 1922 لأب ألماني وأم روسية صربية في مدينة فارندورف Warendorf في ولاية فستفالن Westfalen . أدخلته أسرته وهو في الثالثة عشرة من عمره إلى الدير كي يصبح مبشراً بالكاثوليكية، ثم جاءت الحرب العالمية الثانية وغيرت مسيرة حياته فقد استدعي للخدمة العسكرية واشترك في معركة فرنسا وأصيب في باريس إصابة خطيرة كادت تودي بحياته لولا أن أنقذه طالب طب فرنسي. ووقع في الأسر، ولما انتهت الحرب التحق بالجامعة ودرس في مونستر وكولونيا الفلسفة والتاريخ والآداب الألمانية وعلوم المسرح وتاريخ الفن، وأخذ يمارس الكتابة دون التقيد بعمل وظيفي ثابت، وبرز في النقد المسرحي وفي النقد الأدبي بشكل عام وتميز أيضاً بكتابة الرواية والقصة والتمثيلية التلفزيونية. يلفت الأنظار في أعماله أنه شديد الحرص على الغوص في مكامن النفس البشرية وإلقاء الضوء على بعض النواحي المظلمة فيها، وهو لهذا لا يدع الخيال يبتعد عن الواقع، بل يستخدم الخيال للمزيد من فهم هذا الواقع وتحليله. قصة "ادوارد" أو حبيبنا ادوارد مجموعة من الصور أو التقارير من وجهات نظر متعددة...

من أعمال باول شاللوك نذكر: لو استطاع الإنسان أن يكف عن الكذب(رواية 1951)، الوصول في الدقيقة الثانية عشرة بعد منتصف الليل(رواية 1953)، البوابة التي لا تراها العين(رواية 1954)، أعلام بيضاء في نيسان(قصة 1955)، انغلبرت لا ينكه(رواية 1959)، على سبيل المثال(مقالات 1962)، أحلام السيد فون فيرن(تمثيلية تلفزيونية 1964)، لاكريتس(قصة 1966)، دون كيشوت في كولونيا(رواية 1967)، رجل من الدار البيضاء(تمثيلية تلفزيونية 1970)، جلسة سرية(تمثيلية تلفزيونية 1971)، حتى يفرق بينكم الموت(مقالات ساخرة 1971).

***

– كان ابني، ابني الوحيد ولا أفهم ما يحدث.. أمه وأخته تسيران في أنحاء البيت وتتهامسان باستمرار، فإذا عدت إلى البيت سكتتا وإذا دخلت إلى الحجرة لم ترفعا بصريهما إلي، وإذا قعدنا إلى

المائدة لفّنا الصمت ولم ينطق أحدنا بكلمة إلا فيما ندر. إنهما تلزمان الصمت حيالي عقاباً لي، فهل أذنبت؟ هل بالغت في استخدام الشدة معه؟ كان علي أن أسلك معه مسلك الشدة، فقد كان صبياً موهوباً لكنه كان عابثاً طري التكوين مفرطاً في اللين، تدلله هاتان اللتان تصمتان الآن كل الدلال. لما بلغ الرابعة عشرة سمحت له بأن يرافقنا إلى شاطئ كوستابرافا وتوليت منذ ذلك الحين أمر تربيته. قال إنه يريد قارباً من المطاط فأجبته: هيا تعلم السباحة تحصل على القارب، وتعلم السباحة خلال أسبوع، هكذا كنت أعده للحياة، كي يفهم أنه لا ينال شيئاً هدية بالمجان، فأنا لم أنل شيئاً كهبة من أحد. وحكيت له عندما بلغ السادسة عشرة كيف اجتهدت وأنشأت المصنع وحافظت عليه بمفردي من أجله وقلت في نفسي إنه سيكون فخوراً بأبيه وسيتبارى معه للأفضل. كانت المدرسة سهلة بالنسبة إليه: كان يتفوق على تلاميذ الصف عندما يرغب في ذلك، إلا أنه لم يكن يرغب في التفوق دائماً.. كان شعاع شمس أو كتاب أو زكام كفيلاً بأن يصرفه عن الدراسة والدرس، وقبل كل شيء مباريات كرة القدم الدورية..

كان يهرع كالمجنون إلى ملعب كرة القدم يوماً بعد يوم وينسى أو يتناسى واجباته المدرسية. حبست عنه حذاء لعب الكرة فالتفت إلى دروسه لكن ذلك لم يستمر أكثر من بضعة أسابيع، بعدها صار ينفخ في البوق ثم أخذ يكتب قصائد من الشعر وانصرف بعد ذلك إلى تسلق الجبال وإلى جمع الأحجار. اقتصد بعض المال وتسول البعض الآخر واشترى منظاراً فلكياً ثم قضى ليالي يرصد النجوم.. بعد ذلك استبدل دراجة نارية بالمنظار وأخذ يتجول بها في شوارع مدينتنا ذات الحدائق الكبيرة، ثم ترك الدراجة يأكلها الصدأ وبدأ يرسم، وما لبث أن هجر الرسم إلى تربية الأسماك. كان كل بضعة أسابيع ينتقل من شيء إلى شيء آخر.. وأنا أعرف أن كثيراً من الصّبْية في مثل سنه يغيرون هواياتهم وميولهم على هذا النحو، لكنه بذلك أهمل واجباته ودخل عامه السابع عشر ثم الثامن عشر دون أن يتعلم التركيز على شيء.. إلى أن اكتشف البنات وعاد لأول مرة إلى البيت بعلامات تحت الوسط وكنت في كل مرة يخبو فيها حماسه للتعلم أكلمه بما يوقظ ضميره وأحياناً أهدده وأنقص من مصروف جيبه وأمنعه من الخروج وآخذه في إجازة العيد معي إلى المصنع. وكنت عندما أوضح له الأمور وأدله على ما يجب عليه فعله، أجده يرى معي أنه مخطئ وأنه يحيا حياة مستهترة رخوة تنجرف مع كل تيار، ويعدني بأن يعامل نفسه بمزيد من الصلابة.. كنت إذا عاقبته بكى، كان فتى حساساً متفتح الذهن بسنواته الثماني عشرة..

سافرت أمه وأخته وحدهما إلى شاطئ كوستا برافا وبقيت معه في البيت. أعددنا معاً خطة للدراسة، قلت له: هذه فرصتك الأخيرة يا ادوارد، إذا لم تنجح إلى الصف النهائي في الثانوية أخرجتك من المدرسة، وكان هذا يعني إنذاراً نهائياً بالنسبة له، ولو أنني لم أعرف ما إذا كنت سأنفذه بالفعل أم لا، هل كان علي أن لا أخيفه بهذا الشكل؟ إذن ما هو السبيل لكي يصبح ابني إنساناً مجداً نشيطاً وينجح في حياته؟ هل كان علي أن أتنبأ أن إنذاري له هكذا سوف يحطمه تحطيماً؟ وهل أتحمل بالنتيجة ذنب موته؟ نعم موت ادوارد؟ أنا لا أصدق ذلك يا ادوارد.. فقد كنت بطبيعتك متهوراً غيرَ قادر على ضبط نفسك، ولقد تصرفت تصرفاً مفاجئاً. الإنسان لا يلقي بنفسه من فوق الجسر لمجرد أنه حصل على علامات سيئة في المدرسة، الإنسان يا ابني يا ادوارد لا يفقد حياته لسبب كهذا..

***

– كان إدي ابني الوحيد وكان صبياً طيباً – يشهد الله، ومن يستطيع أن يحكم على ذلك أفضل مني، فأنا أمه التي تركها ومضى لأنه كان عنيداً صلب الرأي مندفعاً بشكل لا سبيل إلى تبريره، كان منذ صغره يبحث عن شيء يريد كل شيء أو لا شيء.. وإذا اعتقد أبوه أنه متهور جداً وأنه أضاع سنوات من حياته ذات التسع عشرة سنة دون أن يهتدي إلى الرزانة والتركيز، لاح الأمر ربما كذلك لمن ينظر إلى المسألة من موقف ثابت أو لمن يريد أن يبّرر المأساة الرهيبة بكلام كهذا أو بكلام آخر. أما أنا فلا يمكنني أن أقول إلا بأن أباه انتهج معه نهجاً خاطئاً واقتفى آثاراً مضللة لم تكن لتؤدي إلى أي شيء مفيد.. كان إدي صبياً جاداً مفرطاً في الجد نسبة لعمره ولقد كان هكذا منذ صغره، قلما رأيته يضحك، لأنه رغم مظهره المتقلب المنجرف مع كل تيار، كان يعكف دائماً على العمل بجد يشبه الهوس ويثير في نفسي القلق. كان يبحث عن شيء بقيت سنوات عاجزة عن الإلمام به، حتى عاد ذات يوم من الكنيسة، ولعله كان في العاشرة من عمره أو الحادية عشرة، وقال لي بجد ثقيل ودون أي انفعال، أتعرفين يا أمي أنني قد أنتحر؟ فغمرني الذهول والخوف وعلا وجهي الشحوب ثم سألته: ولكن لماذا يا بني؟ ونظر إلي كما لو كان رجلاً طاعناً في السن، وقال: حتى أعرف من هو الرب... كنت قد نسيت هذه الحادثة ولكني أراه الآن أمامي وأسمعه مرة أخرى وأنا أعتقد جازمة بأنه نفّذ ما كان يعتزم تنفيذه وما كان يدفعني آنذاك إلى السخرية والضحك منه..

لقد ظل طوال حياته وفي كل مكان يبحث عن سند ومعين، بل إنني أدعي أنه كان يبحث عن الرب الخالق، كان يفعل ذلك في قصائده، في ملعب كرة القدم وفي الانطلاق بدراجته النارية.. وطبعاً في أحجاره وبين نجومه وكذلك في ألوانه وبين أسماكه وفي الموسيقى حتى مع البنات. لقد بحث وبحث دون أن يدرك بوضوح هذا الذي يبحث عنه ويأمل العثور عليه في كل ما خلب لُبّه في البداية ثم ما لبث أن عافه وخلّفه وراء ظهره بعد أن اعتصره ورماه لأنه لم يجد فيه ما كان يبحث عنه، وربما لأنه لم يعد يتذكر الجملة التي مازلت أسمعها تدوي في أذني: "حتى أعرف من هو الرب". ليس للعلامات السيئة في المدرسة سوى القليل من الصلة بهذا الموضوع، وذلك لأن مدرس الرياضيات كان في صباح ذلك اليوم قد شرح لهم نظرية أينشتاين عن الكون، وقال لهم إن الكون لا نهائي لكنه ليس بلا حدود أو قال لهم كلاماً كهذا، وأنصت إليه إدي وكأنه كان يسمع إنجيلاً جديداً ثم سأله بصوت واضح: وأين مكان الرب في هذا الكون؟ فما كان من مدرس الرياضيات إلا أن حوّله ضاحكاً إلى مدرس الدين. فلما انتصف النهار انفصل عن زملائه في المدرسة واتجه نحو الجسر وحده، وجرب للمرة الأخيرة عملية محاولة العثور على ما كان يبحث عنه. لقد كنت يا إدي يا ابني تريد كل شيء أو لا شيء ولم تكن على صواب في ذلك، فليس هناك ما يناله الإنسان عنوة وبسرعة.. لقد كنت تفتقر إلى التواضع وإلى شيء من الثقة بأمك لماذا لم تأت إلي يا إدي؟ لماذا لم تأت إلى أمك يا إدي؟"...

***

– "إدْ" أخي الصغير، كان صبياً كغيره من الصبيان وإلى حد ما أكبر موهبة منهم ربما، لكنه كان من نسيج أكثر رقة ولعل هذا هو الفرق الوحيد بينه وبينهم.. كان يحب اللعب، وكان يحب

ركوب الدراجة بسرعة ويغير هواياته باستمرار، ويفعل كل ما يفعله الصبية الآخرون. كان عمره أقل من السنوات التي يعد بها. ولم تبدأ المأساة إلا بعد أن عرف البنات، كان إد بهي الطلعة قوي البنية، وكان يستطيع أن ينال بدلاً من البنت الواحدة عشرَ بنات في هذه الناحية وعشراً في تلك.. كان له العديد من الصديقات، لكنه لم يكن يعرف الرضى والقناعة على الإطلاق.. لم يكن ما كانت البنات تعطينه إياه يكفيه رغم أنه لم يكن قليلاً بل هو بالنسبة لهن كل شيء.. كان إد"يطلب المزيد.. كان يطالب بالحب، على الرغم من أنه– كما اعتقد– لم يكن يعرف الحب قط، لقد كان على أية حال يسخر من كلمة الحب ولا يستعملها إطلاقاً، لكنه كان مشتاقاً دوماً للحب..

كان الحب المتاح له يتمثل في البنات اللواتي كن مثله تماماً لا يعرفن ما هو الحب.. وهذا ما دفعه شيئاً فشيئاً إلى الهاوية، لأنه لم يكن قد نضج بعد، أعني من الناحية الفكرية. كانت هناك في صفه في المدرسة بنتان ضحكتا ضحكة ساخرة مكتومة عندما قيل له إنه قد لا ينتقل إلى الصف الأعلى بسبب سوء علاماته، وكانت هذه الضحكة الساخرة المكتومة كارثة هائلة حلت بعقله، ونحن كثيراً ما نستخف بأهمية أشياء صغيرة كهذه.. كلمة، نظرة، حركة من اليد، ضحكة مكتومة سخيفة.. وخاصة في تلك المرحلة من العمر التي مر بها"إد"، هاتان البنتان مسؤولتان عن المأساة التي حلت به ولكنهما لا تدريان بل هما بريئتان براءة الحيوانات الصغيرة".

***

– هراء، لم يكن صديقي إدي، بتشديد الدال، آنذاك كما كان من قبل يبحث في أي مكان عن أي شيء ولم يكن يسمح للضحك الساخر المكتوم أن يرميه إلى الهاوية، كان قد وجد منذ وقت طويل ما كان يبحث عنه، وكان يعرف تماماً ماذا يريد، كان مثلنا جميعاً، مثلي أنا أيضاً، كان رأيه قد استقر منذ وقت طويل على أنه ليس هناك شيء له معنى، لكنه ظل يجرب ويجرب تارة هنا وحيناً هناك، على سبيل اللعب والعبث ومن أجل المتعة. كان يستوي عنده الاندفاع بالدراجة النارية والعبث مع فتاة، فما كانت هذه أو تلك تهمه إلا في حينها، فإذا فرغ منها تملكه ملل قبيح، وأنا أعرف ذلك تماماً لأنني أعاني من الحالة نفسها. كان إذا بدأ بإنجاز عمل ما نجح فيه نجاحاً عجيباً لكنه لم يكن يجد في هذا النجاح المتعة الخالصة التي يصبو إليها، لأنه كان يجد كل شيء مجرداً من المعنى فلماذا؟ وإلى أين بهذا كله؟؟ لو أنه شاء لأصلح علاماته السيئة بسهولة ويسر حتى يحين الموعد الذي تتخذ فيه المدرسة قرار النقل، أما لماذا انتحر في ذلك اليوم بالذات، فأعتقد أن هدفه كان تضليل الكبار ودفعهم إلى تتبع آثار مزيفة إذ كان من الممكن أن ينفذ ما أقدم عليه قبل ذلك اليوم أو بعده بأشهر. أحسن تلميذ في الصف يقتل نفسه بسبب بعض العلامات الرديئة، تناقض.. والتناقض هو الأمر الوحيد الذي كان يستهويه، وأنا أحسده لأنه كان أشد منا صلابة وإرادة.. ولأنه ملك الشجاعة لفعل شيء لن أجد أنا الشجاعة لفعله أبداً... هكذا كان صديقنا إدي، بتشديد الدال...

■■■

غراميات لانيو(47)

قصة: مارسيل بانيول

■ ترجمة: نبيل أ. صعب

الكاتب:

مارسيل بانيول:

-كاتب وسينمائي فرنسي(1895– 1974) ألف عدداً من الأعمال الكوميدية (توباز، ماريوس، فاني،) ومجموعة مذكرات(مجد أبي) وأفلام(آنجيل 1934، سيزار 1936 ، زوجة الخباز 1938). وكان عضواً في الأكاديمية الفرنسية...

*

كان لانيو يبلغ السادسة عشرة من العمر، وكانت مسحة من وداعة ملائكية ترتسم على وجهه تبرر اللقب الذي يحمله. كان بديناً، مكور الجسم، ذا خدين باهتين متدليين، وأنف صغير شديد البروز، كانت عيناه سوداوين وشعره مجعّداً. وهذه التفاصيل ضرورية لفهم عنف العاطفة التي أثارها في قلب طفلة ساحرة تدعى اينيدو.

حدث ذلك أيام عيد الفصح بينما كان لانيو يستعد لخوض امتحان البكالوريا الرهيب. كان يجلس إلى جانبي في غرفة الدرس، وبعد حديث أو حديثين معي، أو بعد"لعبة ورق" نلعبها فوق المقعد، كان لانيو ينقض على بعض المسائل المرعبة ويتمرن على تغيير التوابع. وكان يشكو أحياناً بأنه لا يفهم منها شيئاً، ويهمس لي بأنه"تنبل" وأنه ربما"يسقط" وأن والده سيخضعه لدورة تعليمية، وأنه يأسف جداً للوقت الضائع. بيد أن هذا لم يمنعه من هدر المزيد من الوقت يومياً، بين الساعة السابعة والثامنة مساء، بذهابه للتنزه في ساحة"لابلان" التي هي أجمل ساحة في مارسيليا، كما يعرف الجميع، فهي واسعة ومزروعة بأشجار الدلب الباسقة.

في صباح أحد الأيام، وصل لانيو إلى المدرسة مزدهياً ببذلة من النسيج المحبك الأبيض ومعتمراً قبعة من القش ذات حواف عريضة، دفعها إلى الخلف فبدت كالهالة حول رأسه. وأعلمني بصوت هامس أنه اعترافاً منه بكرم أبيه فقد قرر النجاح في البكالوريا وأنه اتخذ، لكي يبدأ، قراراً

(47) في صفحات سابقة كتبت الكلمة بالفرنسية L’ agneau وهي تعني: الخروف(م م. غ).

حاسماً ببدء الدراسة اعتباراً من الأسبوع القادم. لفتُّ نظره إلى أنه سيكون أكثر حكمة لو باشر هجومه على المنهاج في الحال، لكنه برهن لي أن ذلك مستحيل لسبب لا يمكن مناقشته: لقد أعدّ برنامجاً دوامياً لدراسته.

كان هذا البرنامج الذي ينطلق في 26 أيار، يخصص جزءاً من مواد الامتحان لكل أسبوع، وهكذا سيتوصل إلى دراسة كافة المواد قبل العشرين من حزيران وستبقى أمامه عشرة أيام، قبل الأول من تموز، مخصصة للمراجعة العامة. قال لي:

– كما ترى فإن كل شيء قد حُسب وأُعِد بدقة متناهية. فإذا بدأتُ اليوم، فتصور أية خطيئة فادحة سأرتكب أو أي إرباك في البرنامج الزمني! وحينئذٍ سيكون فشلي مؤكداً! أما بالنسبة لإجراء المراجعة العامة منذ الآن فإن ذلك مستحيل لأن المرء لا يراجع إلا ما يكون قد قرأه وأنا لم أقرأ شيئاً بعد. كان ذلك كلاماً حاسماً ووافقته الرأي.

ولأنه لم يبق أمامه إلا أربعة أيام قبل التخلي عن كل متع الدنيا، فقد قرر في الحال بأنه ينبغي له الاستفادة من هذه المهلة بأقصى استطاعته. تناول ريشته الجميلة وكتب بخط مرتبك رسالة قصيرة فوق بطاقة من أورق"البريستول" الجميلة التي يحتفظ بكمية منها لهذا الغرض. هذه الرسالة تخبر السيد المراقب أن والدة لانيو المريضة مرضاً خطيراً، ستكون بحاجة ماسة هذا المساء لخدمات ولدها، وبالتالي فهي ترجو الإدارة أن تسمح لولدها بمغادرة المدرسة في الساعة الرابعة.

وضع لانيو هذه البطاقة في محفظته، ثم باشرتُ وإياه لعب دورة ورق من لعبة"التبعيدة" لم تقطعها إلا استراحة الساعة العاشرة ثم عادت واستمرت في غرفة الدرس حتى الساعة الثانية عشرة.

كان السيد المراقب يستقبل الطلاب المراجعين في مكتبه بدءاً من الساعة الواحدة، لذا سيتركني لانيو في الساعة الواحدة إلا خمس دقائق ويقدم له الطلب بيد لا ترتجف، وعسى ألا يكتشف الرجل هذه الخدعة! لأن لانيو سيكون عندها عرضة لعقوبة شديدة... بينما الذي حدث..لكنكم سوف تعرفون البقية.

في الساعة الرابعة، خرج لانيو، بعد أن لمّع حذاءه بطرف سترة أحد الطلاب المتغيبين، وسرّح شعره بعناية شديدة، دفع قبعته إلى الخلف وانطلق بخطوات سريعة.

*

في الغد، وكان يوم أربعاء، روى لي لانيو مغامرته الرائعة، وكان قد ذهب للتنزه في ساحة لابلان مدخناً بتلذذ سجائر إنجليزية.

– كنت أفكر بك يا صديقي، وكنت أقول لنفسي بأنك كنت تستطيع المجيء أنت أيضاً. فجأة شعرت بنظرات تحطّ عليَّ، رفعت رأسي، فرأيت في الدور الأول من أحد البيوت الفخمة، وجه فتاة كانت تنظر إليّ بخجل، ثم أسدلت الستارة بسرعة. لم يستغرق هذا إلا ثانية واحدة، لكني تسمرت هناك مبهوراً بجمالها. تخيل عينين واسعتين جداً، سوداوين ولطيفتين تحيط بهما خصلات شعر داكنة طويلة قرب يد بيضاء صغيرة ترفع الستارة. ستدرك بالطبع أني لم أرد العودة دون أن أراها ثانية فتابعت تنزهي ومررت أكثر من عشر مرات من تحت نافذتها دون أن أرى شيئاً، لكني حزرت من

ارتجاف الستارة أن العينين الجميلتين كانتا خلفها. من تكون هذه الجميلة الصغيرة؟ فكرت طويلاً دون أن أرفع نظري عن النافذة ولم أهتدِ إلى جواب أبداً، أبداً، أبداً. بيد أن يداً حطت على كتفي، استدرت فرأيت بيليك من قسم الرياضيات الأولية. كان يدخن غليونه الكبير الذي كان يفرقع وكانت قصبته الطويلة المنحنية تصل إلى فتحة سترته. أبدى بعض الملاحظات حول قيافتي وسألني عما أبحث.

– بيليك– قلت له– ستؤدي لي خدمة عظيمة.

فكشر بوجهه وحرك أذنيه وقال لي:

– ما هي؟

– من يسكن في هذا البيت؟

– أحبابي. قال بيليك بلهجة واثقة.

– أحبابك؟ سألتُ.. بصوت مختنق... أنت

– تماماً، منذ ثلاثة أشهر، والأمر يسير على خير ما يرام! وأنا أقابلها كل مساء. إنها جميلة أليس كذلك؟

– أجل، قلت، رائعة، أي شعر أسود جميل!

– أسود؟ أنت لم ترَ بشكل جيد دون شك، إنها شقراء.

–كيف، شقراء؟

– أجل شقراء وذات عينين زرقاوين، نورماندية جميلة تبلغ العشرين عاماً وتكاد تجن بي.

– ثمة خطأ–قلت– أنا رأيت في هذه النافذة جميلةً في السادسة عشرة من عمرها تقريباً، سمراء، لها عينان سوداوان وعميقتان.

– إنها الصغيرة، قال لي بيليك، ابنة المعلم، أنا أحدثك عن الخادمة.

– وما هو اسمها؟ ماذا تعمل؟

– ماذا أصابك؟ قال بيليك، أنت مخطئ. فمع هؤلاء الفتيات الصغيرات ليس ثمة شيء اسمه الحب! أنصحك بالتفتيش عن خادمة.

– ما هو اسمها؟ سألت مرة أخرى.

– ليسيان، قال بيليك، ووالدها مهندس طوله حوالي مئة وثمانون سنتيمتراً، وأظنه شديد القسوة. وهي تذهب إلى الثانوية، برفقة الخادمة كل صباح، أما أنا فأتبعهما من بعيد ثم أعود بصحبة الخادمة. ولهذا السبب أصلاً أصل إلى الثانوية في الساعة الثانية دائماً وأُعاقب كل خميس.

وسحب نَفَساً من غليونه، بصق بعيداً، ووضع أصابعه في فتحات سترته.

– ماذا نفعل! إنه الحب...

– بيليك، الصغيرة تطلعت نحوي عدة مرات من نافذتها.

– أمتأكد أنت؟

– كل التأكيد.

– كيف كانت تنظر إليك؟ فهناك الطريقة، قال بيليك. فها أنا أنظر إليك لكني لست مغرماً بك، ينبغي لي أن أرى ذلك.

– لا شيء أسهل من ذلك. لنفترق وراقب أنت نافذتها بينما أتنزه أنا مديراً لها ظهري.

بعد عشر دقائق من هذه الخطة، أشار لي بيليك بوجوب النزول إلى شارع"بيرجير"، ثم لحق بي وقال:

– هذا صحيح، إنه الحب فعلاً. أتدري ما الذي ينبغي فعله؟ ستكتب رسالة، شرط أن تكون حارّة، واضح؟ الكثير من الانبهار... دون تخويف... واضح؟ بعض الأشعار... كلام حلو... وإلا... ثم تعطيني الرسالة وسأوصلها لها عبر الخادمة.

– إذاً، خلص لانيو منهياً حكايته، المطلوب الآن كتابة الرسالة.

واستل من محفظته ورقة خضراء رائعة أفرط في تعطيرها. قلت:

– حسن، اكتبها، فعندك وقت كاف من الآن وحتى المساء– فأردف:

– هذا صحيح، لكني في غاية الإرباك، فاللغة الفرنسية ليست مجالي القوي.... وفي الحقيقة لم تكن مجاله القوي مثلها مثل غيرها من المواد.

– ينبغي لك أن تساعدني، فتكتب لي سوناتا قصيرة، أنت قوي في هذا. فأعجبت بنفسي ووافقت– شرط ألا ينطق لانيو كلمة واحدة أثناء العملية وأن يهتم بأشياء أخرى. ففتح كتاب الجبر وبذل جهداً لا طائل تحته للانهماك به.

أما أنا فقد استوحيت ربات الشعر وبدأت العمل. لم أكد أكتب بيتين إلا وبدأ لانيو يوجه لي نظرات نافذة الصبر. عندما كتبت الرباعية الأولى نظر إليها من فوق كتفي وأبدى ارتياحه. قرأها مرتين وقال بصوت جذل:

– إنها موزونة!

بعد نصف ساعة أنجزت الرائعة التالي:

" كنت أسير بخطوات وئيدة تحت أشجار الدلب الطري

و"الابلان" بعد الشتاء، بدت أخيراً تولد من جديد

كنت أحلم بالحب، ولكن واحسرتاه، دون تحديد

وفي دمي المتجدد الشباب كان خفية بأكمله يجري

وشعرت فجأة بشيء مثل سعادة سرية حارة

ودفق من الحب غمر مني كل كياني

رفعت رأسي، نحو نافذة في الدور الثاني

كان ثمة وجه ملائكي ينظر ويختفي تارة

آه أيتها العيون الجميلة، أصفى من أصفى الينابيع

يا لهذا الجمال المفكر لا يكاد يُرى حتى يضيع

وبقيت جامداً، صامتاً دون حس ومحيَّراً

ثم غادرت بعد وقت طويل تحت جنح الليل الأغبر

ولكن بسبب هذا المنظر الخالد الساحر

ما زلت أشعر هذا المساء بروحي تتعطر.

كانت القصيدة موزونة ولم أكن أشك في هذا لحظة. ونظم لانيو وتحت إشرافي المباشر، النثر الذي ينبغي أن يرافق هذه القصيدة وقد ارتأى أولاً أن يقدم نفسه بصورة شاب ميليونير ومصاب بالسل، فصرفته عن هذه الفكرة. وبناء على نصيحتي، عرّف نفسه بأنه رجل رياضي محترف وشاعر مرتجل وقد رجا الآلهة الشابة أن تكون على شرفتها كل مساء، نحو الساعة الخامسة لكي يستطيع تأملها من بعيد.

حينما رأيت هذا الترتيب رفضت ونبهت لانيو إلى أن ذلك لم يُلحظ في الجدول الزمني، فأجابني أنه سوف يصلح الخلل الناجم إذ سوف يخرج كل مساء في الساعة الرابعة وسوف يضيّع ساعتي دراسة كل يوم ولكن هاتين الساعتين سوف تعوّضان مساءً من الساعة العاشرة حتى منتصف الليل. كان الأمر في غاية البساطة وأُعجبت به.

سُلمتْ الرسالة بوساطة بيليك والخادمة ووصل الرد بعد يومين وكتب بالعبارات التالية:

سيدي:

لقد فوجئت وسُعدت برسالتكم الرقيقة تلك، وقد شاهدتكم في الواقع حينما قدمتم في ذلك المساء إلى ساحة"لابلان" ولا يسعني أن أخفي عنكم أني أعجبت بنباهتكم. إني لا أبلغ من العمر إلا السادسة عشرة وأذهب إلى الثانوية وأنا في الصف الرابع. إن أبي لا يسمح لي بالخروج لأن لدينا حديقة واسعة حيث يمكن لي أن أحلم بهدوء، سأكون في نافذتي كل مساء، كما طلبتم، في الساعة الخامسة ذلك أن هذه عادة درجت عليها منذ عهد طويل. فإلى اللقاء هذا المساء إذن.

صديقتكم الصغيرة.

ولم توقع الرسالة باسمها، بيد أن هذا الأمر لم يمنع لانيو من الوقوع في فورات من الفرح الهيستيري أثناء الدراسة. فقد كان يفتح كتاباً ويبدو غارقاً فيه تماماً لكنه ينفجر ضاحكاً فجأة ويفرك يديه، بحيث كان يهزّ المقعد هزاً. وبعد هذه المظاهرة التي كانت توقظ المعيد في كل مرة، كان لانيو ينحني نحوي ويهمس"مشي الحال!" فأجيبه بابتسامات وأحسده.

مظاهر الحيوية هذه سببت له عدداً لا بأس به من ساعات الحجز بيد أن ذلك لم يمنعه من الضحك وأن يجد الحياة شيئاً رائعاً

في الساعة الواحدة ذهب إلى المراقب ليقدم له بطاقة جديدة مزوراً مرة أخرى توقيع أمه وأكد أن هذه السيدة القوية التي غلبها المرض بحاجة لابنها كل مساء الساعة الرابعة ولأجل غير مسمى. وحصل على الإذن.

ومع الأسف فقد استطاع أن يجرّني في هذا المنزلق. فقد حثني، من خلال رغبته بوجود شاهد على سعادته، على أن أطلب، باسم أبي، إذن مغادرة لمساء واحد فقط. وهو ما فعلته... ارتجفت يدي قليلاً حينما قدمت للمراقب بطاقة الزيارة المزوّرة، بيد أن هذا الرجل لم يلحظ شيئاً. وعند الساعة الرابعة وبعد ترتيبات دقيقة خرجنا. كان لانيو يطير فرحاً وكان يكرر لي دون انقطاع"سوف تراها! سوف تراها! الجمال! العينان! الرقة! الشعر! " الخ... وهناك جلسنا فوق مقعد مقابل النافذة الشهيرة.. كان يجلس بالقرب منا رجل عجوز يسعل ويبصق بغزارة، لم نلق بالاً إليه وعند الساعة الخامسة فُتحت النافذة.

صار لون لانيو قرمزياً، وهمس لي وهو ينظر إلى حذائه: "دعنا لا نبدو كثيري..." ولم يكمل، لكني أدركت بوضوح أن لديه رغبة طاغية بالهرب. بالنسبة لي ودون خوف من أن أظهر فقد كنت أنظر، رأيت شخصاً صغيراً جميلاً في السادسة عشرة من العمر، نحيف الجسم قليلاً ذا شعر أسود ملفوف يحيط بوجه باهت ووردي، وفم صغير جداً وأنف قصير ومنتظم وعلى الأخص عينين واسعتين تشعان ببريق الجوهرة السوداء اللطيف.

تظاهرت في البداية أنها لا ترانا، ثم تشجعت وأخيراً ثبتت نظرها على لانيو الذي هدأ روعه قليلاً بسبب الشتائم التي صببتها فوق رأسه، فرفع وجهه وتأملها. وما أن عاد يحمّر من جديد حتى وجهتُ له الكلمات التالية:

– ارفع رأسك أيها الأبله وانظر إليها! أيها الفظ لن تستطيع التباهي وأنت بمثل هذا الجبن...

بيد أن لانيو كان قد هرب ولم أجد بداً من اللحاق به لاعناً إياه.

ومع ذلك، ومنذ صباح اليوم التالي، ودون أن تثبط من عزيمته أبداً هذه الهزيمة، طلب مني أن أنظم له قصيدة جديدة. فكتبت له سوناتا جديدة، حاز على إعجابي الشديد فيها–وينبغي أن أعترف– المقطعان الأخيران:

في السماء الصافية، ناشراً بارتخاء أشرعته الطويلة
كان الليل ذو العيون الفضية يشعل نجومه
رأيت وجهاً لعوباً يرتسم
آه! أعرفها تماماً هذه العيون الوسيعة، إنها هي.
وذاك الصوت النائي والعذب الذي يناديني

إنه حبي المخبوء، المخبوء، في قلبي يغني.

ومرة أخرى شعر لانيو بالرضا، واطلعت على رسالته التي كانت مشبوبة جداً. وأنا على يقين أنه لم يكتب أبداً وظيفة فرنسي بأسلوب يماثل أسلوب تلك الرسالة فقد أولع بالموضوع كما يقال. وقد تجاسر كثيراً بحيث تحدث، وريشته بيده، وبكثير من الرقة عن قبلة مستحيلة.

انطلقت الرسالة، وأمضى لانيو بقية يومه نائماً في مقعده، ليعوض، كما قال لي، ليلة العمل المضني التي سوف يمضيها.

في الغد، وصل لانيو نضراً متورداً، وروى لي المأثرة الكبيرة التي قام بها فقد شطب فقرتين من البرنامج، وبالحقيقة فهذا البرنامج يحتمل تماماً مثل هذا الإجراء ولسوف تقسمون واثقين بأنه نام اثنتي عشرة ساعة.

وروى لي بدقة شديدة تفاصيل لقاء الأمس. فقد ابتسمت ثلاث مرات ورمت زهرتين ورنت إليه برقة ثم بشوق. وفي الحال، وحيث أنه يتوجب عليه كتابة رسالة جديدة رداً على الرسالة التي استلمها هذا الصباح، فقد شطب ساعة العمل الوحيد التي تبقت له من النهار، وأضافها إلى ساعات العمل الأخرى، إلى ما بين الواحدة والثانية صباحاً.

وبعد أن اتخذ هذا القرار بدأ رسالته الجديدة. ودامت الحال شهراً على هذا المنوال، ولم يتأثر لانيو أبداً بذلك العمل الليلي المضني. بل أحرز بعض التقدم في اللغة الفرنسية وذلك بسبب الرسائل التي كان يكتبها كل يوم، وفي كل يوم تقريباً كنت"أُبيِّض" سوناتا.

وبدأت لهجة المراسلة تحمى شيئاً فشيئاً، فبعد الحديث الخجول عن قبلة مستحيلة، سؤ أل لانيو عن إمكانية تحقيقها يوماً ما، وربما أراد أن يبرهن مرة أخرى على أن كلمة مستحيل ليست فرنسية.

أما الفتاة فقد وصل بها الأمر، وبعد أن أفلتت بعض الاعترافات الخجولة، إلى أن تروي له أنها تراه في أحلامها وأنها تحلم بقبلٍ حارقة وطويلة. ورد لانيو بأنها كل حياته وسيدته المعشوقة وكنزه العزيز، وذهب به الأمر إلى القول بأنه رآها في نومه ... تمادى كلاهما في تخيلاته تمادياً مقلِقاً.

وعلى الرغم من كل جهودهما، فإن رقابة الأب منعت حدوث ولو لقاء واحد. أحياناً كان الحظ يسعدهما بالمرور وأحدهما قريب جداً من الآخر في الشارع.

ويومها لم يكن يسهل التعرف إلى لانيو. فقد كان يقهقه صاخباً في الصف ويمشي على يديه في الممرات.

أما بيليك الذي كان يقوم بوظيفة ساعي البريد فقد كان يكرر أنهما يتراسلان أكثر من اللازم، وأنه مع كثرة هذه الرسائل فإن الأب لابد أن يكتشف إحداها في النهاية. ولذا فحينما كان لانيو يلمح عن بعد أحداً من المارة من ذوي القامة الطويلة فإنه كان ينسحب بتعقل ودون أي شعور بالخجل.

في صباح أحد الأيام وجدت لانيو منهمكاً في إعداد برنامج زمني جديد.

سألته: –ماذا تفعل؟ فأجابني:

– انظر، لاحظت أنهم في امتحان البكالوريا لا يطلبون إلا بعض الموضوعات. تقريباً... الموضوعات ذاتها. ففي اللغة الفرنسية مثلاً، راسين أو كورنيي، وفي الفيزياء قوانين أوم وآلة غرام الخ... من الغباء إذن دراسة بقية الموضوعات... فوافقته. وتابع يقول:

– لذلك فقد شطبتُ كل الموضوعات التي لن يطلبوها مني. بعضها لأنه لا يُطلب أبداً، والآخر لأنه طُلب في السنة الماضية.

فلفتُّ انتباهه بأنه لن يفضل إلا الشيء اليسير جداً.

– لا شيء تقريباً–قال بلهجة المنتصر– لاشيء تقريباً.

– وإذا ما طلبوا منك، مصادفة، أحد الموضوعات التي شطبتها؟

فاتخذ لانيو مظهر الازدراء:

– سيكونون مخطئين، وسيثبتون أنهم حمقى. ومن جهة أخرى، أنا أرفض مناقشة مثل هذا الاحتمال.

وقد حسم هذا القول المسألة نهائياً، وأعلن لانيو أنه سينكب على العمل بدءاً من هذا المساء، وفق الجدول الزمني المعدّل.

وانقضى أسبوعان.

وكان يأتي كل مساء ويجلس فوق المقعد الشهير وينتظر–إن صح القول– رفع الستارة. وكنت أصحبه في بعض الأحيان في أيام الخميس. كان العاشقان، المتجمدان في وضعية التعبد الصامت، يتأملان بعضهما بعضاً، ويبدوان غارقين كليهما في نيرفانا الهندوس. وتابعتْ نغمة المراسلة بينهما تصاعدها، وقد طفح صندوق لانيو بالرسائل وكان بيليك، ساعي البريد، يقول لي أحياناً: "إنهما يتراسلان كثيراً، هذا ليس حباً حقيقياً، وسوف ينتهي كل شيء نهاية سيئة..."

وحان موعد الامتحان.فغدونا مبكرين إلى بهو الثانوية حيث ستبدأ الامتحانات الأولى. كان هناك بيليك يدخن غليونه الخالد، وبوليب المخترع، وبابي من طلاب الشعبة الأولى أ– والذي كان يعتمر قبعة مستديرة ويدخن سيجاراً إيطالياً متعرجاً مثل ساق دالية العنب، وهوبي المبتسم بأذنيه المتباعدتين عن رأسه لدرجة أن تبدوا وكأنهما معلّقتان بخيوط على جانبي قبعته، وكان يحمل محبرة فخمة بيده ويدخن تبغ"ثلاث قلعات" ثم هناك هافيه الذي كان ينتقل بين مجموعة وأخرى مرتجفاً قلقاً سائلاً كل أحد: "ماذا سيطلبون برأيك؟ هل راجعت قوانين أوم؟ هل راجعت البصريات؟" ويرفع بيلوش بقامته الضخمة كتفيه ويقول بابتسامة عريضة: "لا يهم، لا يهم ليطلبوا ما يريدون فأنا لا أعرف شيئاً.. الأمر سيان..." ومن حين لآخر يستقبل قادماً جديداً بصخب قائلاً: "ها هو بيدوركا!.. تعال هنا أيتها العجوز! ها هو ميرلو. هه أيها الشمام!..."

ووسط هذه الضوضاء شاهدت لانيو يصل فقلت له:

– حسن! هل أنت على ما يرام؟ هل أنت مستعد؟.. فقال بصوت كئيب.

– تقريباً.

– كيف، تقريباً؟

في هذه اللحظة ناداه بيليك:

– هيه، أيها العاشق! بلغت بك الجرأة أن تأتي وتحضر الامتحان، لن تخسر أبداً! بالطبع لا! آوه حسن! حسن! وغرق في الضحك..

– ماذا؟ ماذا؟ قال لانيو، أنا لستُ أغبى من غيري!

– أنا لا أقول هذا، قال بيليك وهو يقترب، أقول فقط إنه حينما يمضي إنسان ما ثلاثة أشهر في النظر إلى نافذة فإنه غير ناضج للنجاح. ما قولك في ذلك يا بايني؟ فأجبت:

– أقول أنك لتبدو محقاً، لكنك تنسى دون شك أنه درس كثيراً في الليل. فأردف بيليك:

– أهو من قال لك ذلك، لا يبدو عليه أبداً أنه ينام عند منتصف الليل من كثرة العمل! حول هذا الموضوع.. لا.!

أعاد غليونه إلى جيبه وبعد لحظة صمت قال بلهجة مصالحة:

– قل يا لانيو دون مزاح، ما هي موضوعات المنهاج التي لم تدرسها؟ هناك بعضها بالتأكيد. قال لانيو مضطرباً قليلاً:

– بشرفي، أفضّل أن أقول لك الموضوعات التي درستها:

فأنا أحفظ تماماً آلة غرام، كورنيي، تغيير التوابع، وفي اللغة الإنكليزية أعرف كيف أكتب موضوعاً عن غياب الشمس. هذا كل شيء. ودُهشتُ لحظة وقهقه بيليك:

– حقاً! وها أنت تأتي إلى البكالوريا هكذا! تعرف من كل مادة موضوعاً واحداً! فقط واحد! وأجاب لانيو بلهجة هادئة إجابة تستحق أن تُحفظ، فقد نظر إلى بيليك ببرود وقال

–إنهم لا يطرحون أصلاً إلا سؤالاً واحداً.

في هذه اللحظة، فُتح الباب الكبير، وبدأ الحاجب المزوّد بقائمة طويلة بإجراء التفقد. وهرعنا، جميعاً، للإجابة. ثم سمح لنا بالدخول واحداً واحداً. وكان ثمة مدرسون مسنون يشيرون إلى أماكن جلوسنا فوق مقاعد طويلة. وكان كل طالب يجلس على بعد مترين من زميله وكان كل طالب من القسم الأدبي محاطاً بطالبين من القسم العلمي لتجنب التعاون فيما بيننا.

كانت القاعة واسعة وكان سقفها ذو القناطر يرتفع خمسة عشر متراً فوق رؤوسنا وكانت أشعة الشمس ترسل، عبر النوافذ المفتوحة، حممها. حينما جلس الجميع اقترب أحد السادة المسنين الأجلاّء من المنبر الذي كان يرتفع وسط القاعة، حاملاً مغلفاً أصفر اللون ورفعه بأعلى ذراعه فاتحاً فمه بأشكال مختلفة ومتتابعة، لم أسمع شيئاً لكن من الواضح أنه كان يتكلم... وقد فهمت، نظراً للظروف،

أنه يرجونا أن نتأكد أن ختم الشمع على مغلف الأسئلة كان سليماً. كان الأمر بالنسبة لي سيان وكنت أنتظر توزيع الأسئلة.

كانت الترجمة اللاتينية سهلة وأنجزتها بسرعة.

عندما رفعت رأسي رأيت وعلى بعد ثلاثة مقاعد، وجه لانيو البائس.

لا ريب أنهم لم يطلبوا الموضوع، الموضوع الوحيد الذي اختصر كل المنهاج إليه. واستفسرت من جاري مغتنماً لحظة محادثة بين المراقبين، فقال لي:

– إنه موضوع السنة السابقة ذاته.

وهكذا أثبت الممتحنون، بحسب رأي لانيو، أنهم حمقى وفرضوا عليه موضوعاً لا يعرفه أبداً...

في المساء، في امتحان اللغة الإنكليزية كان المطلوب إبداء الرأي في مسرحية"ماكبث". حينما خرجنا، شرح لي لانيو كيف نجح في إدخال موضوعه عن غياب الشمس، فقال لي:

– انظر إلى هذه "الخبطة" بدأتُ كمايلي: يتحدثون أحياناً عن ماكبث، بيد أن الطريقة الصحيحة لقراءة هذه المسرحية الشهيرة هي في أن تذهب وتجلس عند جذع سنديانة، الكتاب مفتوح بين يديك ساعة غياب الشمس.. الخ... أترى هنا إلى المهارة، صفحتان عن غياب الشمس.

– وماكبث ماذا فعلت به وسط كل هذا؟

– لقد لخصت المسرحية تقريباً، كما هو معروف...

– أنت تعرف المسرحية إذاً؟

– قليلاً. الجميع يعرفها انظر... المغربي الذي يخنق زوجته، بقعة الدم لا تزول... ستصبح ملكاً... To be or not to be.

ولم أجد من المفيد أن أصحح له. وأضاف:

– وقد رتبت كل ذلك ترتيباً جيداً ويمكن أن أنال خمساً وعشرين علامة.

كان يبدو واثقاً ثقة تسر النظر.

في اليوم التالي، خرج من امتحان الرياضيات منشرحاً فقد أعطوه السؤال الوحيد الذي يعرف الإجابة عليه. وكذلك في المساء في امتحان اللغة الفرنسية، فقد اختار شرح نص لكورنيي. كان يفرك يديه فرحاً. وكنا ننتظره في الخارج وكان بيليك معنا. قال لنا"

– ماشي الحال، أنا ناجح بالتأكيد، ففي الفيزياء عجزت عن الإجابة، لنفترض خمساً من أربعين، لكن في الإنكليزية خمساً وعشرين وهذا يساوي ثلاثين علامة، في الرياضيات يمكنك أن تحسب ثلاثين علامة فيصبح المجموع ستين، في الفرنسية، لن أضع إلا خمساً وعشرين، فيكون المجموع العام خمساً وثمانين فأكون قد نجحت بزيادة خمس علامات. كانت هذه آمالاً عريضة.

وهنا أخرج بيليك من جيبه رسالتين من العشيقة المعبودة. وقال:

– ثمة واحدة من يوم أمس لم أسلمها لك ليظل ذهنك صافياً للامتحان... وفتحهما لانيو بسرعة ثم قدمهما لي بعد قراءتهما مباشرة وفي الوقت نفسه قفز عدة قفزات بهلوانية، رمى قبعته في الهواء وقفز لالتقاطها ثم وضعها على مؤخرة رأسه، وهتف:

"سوف أكلمها، سوف آخذها بين ذراعي! هورا! برافو! عظيم– هيه! "

وكل أنواع الصرخات الخارقة.

وفهمت سبب ذلك عند قراءتي الرسالة الثانية، فقد أعلمته ليسيان المشتاقة أنها ستذهب، يوم 8 تموز إلى حفل خيري كبير تقيمه عدة مؤسسات خيرية وسوف يُدعى كل طلاب الثانويات إلى حضوره، وقد لا يستطيع والدها الحضور ولذلك ربما ترافقها عمة عجوز طيبة القلب. وهكذا سوف يستطيعان أخيراً لقاء بعضهما بعضاً وربما انفردا في أكمات الحديقة. أي فرح! وخلال الأيام الثلاثة التالية تابعنا ترددنا إلى الثانوية على الرغم من أن قاعات صفوف السنة الأولى كانت فارغة. هناك، كنا مطلقي الحرية وقليلي الاحتشام. وكنا نلتجئ، منذ الساعة الثامنة وحتى الثانية عشرة، إلى إحدى القاعات الفارغة لنلعب أشواطاً عديدة من لعبة الورق"الليخة" وندخن السجائر بصحبة هويي وبيليك. وكنا حينما يصبح الجو حاراً جداً نخلع القمصان والقمصان القطنية وتظل ظهورنا عارية تحت ستراتنا.

عند الظهر نذهب لتناول طعام الغداء في المطعم، ومن الثانية عشرة والنصف وحتى الساعة الثانية من بعد الظهر نتمشى في الباحات، من الساعة الثانية إلى الرابعة نخرج جميعاً لأن الطلاب المتقدمين إلى امتحان البكالوريا كانوا أحراراً في الخروج بدءاً من أول تموز. فيذهب لانيو ويركز نفسه فوق المقعد أما أنا فأتبع بيليك الذي كان يعلمني أسرار الضربات القوية وضربات التتابع في أكاديمية البليار.

وحان موعد اليوم العظيم. وكان ذلك يوم خميس، وصل لانيو ليرافقني من بيتنا حينما كنت أراجع أو على الأصح أطلعُ على منهاج التاريخ والجغرافية، لكني كنت مستعداً للانطلاق وقبعتي فوق رأسي. لم يكد يقرع الجرس حتى كنت في الأسفل وانطلقنا تحت شمس تموزية صافية بسترة خفيفة وقبعة من قش.

كان لانيو مبهراً: بنطال قطني ناعم أبيض اللون بثنيات عريضة وسترة رمادية طويلة. وصدار أبيض مفتوح على اتساعه، عقدة عنق فاخرة، حذاء أصفر لامع، قرنفلة في عروة الأزرار، قفازان فاتحان ومنديل من الحرير الأزرق يبرز قليلاً من جيب سترته. سرنا كتفاً إلى كتف طوال شارع عريض تحّف به الأشجار الكثيفة من الجانبين، ولخّص لي فكرته التي لُحِظَ فيها كل شيء.

وكان ثمة دور لي فيها لكنه دور لا يَسُرُّ كثيراً.

أولاً التعرف إلى الحديقة. ينبغي العثور فيها مسبقاً على ركنين سريين أو ثلاثة حيث يمكن أن يتم اللقاء بحسب الظروف.

بعد ذلك، نبحث عن الجميلة الشابة، وسنخبرها، مستفيدين من لحظة مناسبة وببرقية معبرة، عن المكان المختار. ثم وبعد أن يتم جمع شمل الحبيبين يجب عليّ أن ألعب دوراً لا مجد فيه ولا

متعة، هو دور الحارس. عند الباب، أبرزت بطاقتي دخولنا ثم انطلقنا في الحديقة.

كان ثمة قصر فخم وسط غابة حقيقية من أشجار الصنوبر والبلوط الأخضر وقد أقيمت فيما حول القصر عدة تخشيبات: فهنا الخيول الصغيرة، وهناك البازار الخيري، هنا الرماية على دريئة، هناك اليانصيب. وفي إحدى زوايا الحديقة وعبر ممرات ممشطة تماماً كان ثمة مسرح في الهواء الطلق. ولم تكن هذه الجهة بغيتنا، فاتجهنا نحو الجزء الأكثر أشجاراً حيث تحل المسالك الضيقة محل الممرات. وكانت هذه الأمكنة أفضل ما نتمناه واكتشفنا كهفاً اصطناعياً مخفياً وسط شجيرات عليق ذات منظر جميل وكان ثمة مسلك صغير يقود إليه. لفت لانيو نظري فقط إلى أنه إذا ما فوجئت قبلاتهما فإنهما لن يستطيعا الهرب، بيد أن الكهف بدّد هذا التخوف: إذ كان له ثلاثة مخارج، وفي حالة المفاجأة فإن كلا العاشقين سيستطيع الهرب من ناحيته دون أية مخاطر.

وتجول فيه لانيو بعناية، ورفع مقعداً قديماً كان موجوداً فيه ونفض الغبار عنه، ثم حدد لي المكان الذي سأقوم بالحراسة فيه وتمرنت على إصدار سعال خاص سيكون علامة التحذير.

حينما صار كل شيء جاهزاً، عدنا إلى المنطقة المأهولة.

وتدفق المدعوون، فتيات جميلات ناحلات يرتدين ثياباً وردية لطيفة، تتبعهن أمهات بأجساد ضخمة وزينة فتيات وأزهار ضخمة فوق الصدارات.

وثمة سادة جادون وضجرون يرتدون قفازات زبدية اللون ويعتمرون قبعات نابضة بعشرات الانعكاسات. ومدرسون بنظارات دون ماسكتين، ومسنّات يحملن حقائب يد، ومديرات ثانويات ومدارس عليا صففن شعورهن جيداً لدرجة أنهن لا يجرؤن على تحريك رؤوسهن، وطالبات دور المعلمات بأجساد مقعّرة وأخيراً طلاب الثانوي في أعداد كبيرة، فكان هناك أيضاً بيللوش ذو الكرش البارز وبابي المبتسم وهافي الذي كان يكرر في نفسه التواريخ المهمة عن حكومة بولينياك، وأخيراً بيليك الذي كان يصعب التعرف إليه بحذائه الملمع وعقدة العنق الشبيهة براية وقبعة القش ذات الحواف العريضة، كانت يده في جيبه تقلب غليونه الكبير الذي لم يجرؤ على إبرازه لأنه سيكون منظراً غير لائق كما أسّر لي! ومع ذلك فقد كانت لديه رغبة قوية بأن يحرق به إحداهن...

هوجمت التخشيبات الصغيرة وبدأ كل طالب ثانوي، بعد أن"تقصى" إحدى الجميلات التي تروق له، حملة صيده مسلحاً بالحلوى الذائبة وببعض الأزهار. كان لانيو يرتجف نافذ الصبر، وأسرّ لي بصوت هامس أنه سوف يقترح عليها أن يختطفها لأنه لا يستطيع العيش دونها... وجاء إلينا هافي وسألنا إذا كنا مسرورين من امتحاناتنا، أما بالنسبة له فقد قدّم لنا كشفاً بالعلامات وأنصاف العلامات وبما أننا لم نصغ إليه فقد انقضَّ على بوليب الذي وصل لتوه وحاصره.

فجأة، هتف لانيو: "هاهي!.. " وكانت هي فعلاً، كانت ترتدي ثياباً زرقاء وياقة بيضاء تسبغ عليها منظر بُنيّة صغيرة ساحرة. كانت ترافقها اثنتان من بنات عمها، وتسير خلفهن سيدة ضخمة الجثة ترتدي حريراً برّاقاً وتبدو وكأنها تطلب المساعدة عند كل خطوة. استدارت الفتيات نحو السيدة وتهامسن. ثم اتجهت المجموعة الصغيرة عبر الحشود نحو مشرب مقام في الهواء الطلق، ناخت السيدة بكلكلها فوق أحد مقاعد الحديقة، ثم وزعت النقود على الفتيات اللواتي تقدمن في الحال نحو

التخشيبات. كنا نتبعهن خفية وانضمَّ إلينا بيليك.

"سأتكفل بالأمر، لمّح بصوت هامس، أين المكان؟" وأشار لانيو إلى المنطقة التي يقوم فيها الكهف قائلاً:

– في الكهف. فأردف بيليك:

– اذهب في الحال وسوف تذهب هي لتلحق بك إلى هناك.

وانصرف لانيو، وهو يجهد ليبدو طبيعياً، بخطوات بطيئة موزعاً حوله من النظرات مايكفي لجعل المرء يعتقد أنه يدعو كل الحاضرين للحاق به.

وأخذت الفتيات، وسط الازدحام العابق بالشباب وبعطور "بيفير" يرمين بغدارات ذات ماسورات تكفي ضجة انفجارها وحده لأن تحولهن إلى هشيم، وكنَّ يأكلن عند كل فوز قرصين من الحلوى. ثم أخلين المكان لغيرهن، بيد أنهن بقين وسط الزحام يعجبن بانتصارات أولئك الذين جاؤوا بعدهن. واستطاع بيليك باستخدام مرفقيه الوصول إلى ليسيان، وبهمس لفت انتباه الجميع قال لها: "في الكهف، هناك قرب تلك الأيكة من الصنوبر" ثم اتخذ بعد ذلك منظراً بريئاً وانشغل بالرمي بالغدارة باهتمام شديد.

خرجت العاشقة من بين الحشد تتبعها ابنتا عمها، تساررن فيما بينهن ثم اتجهت ليسيان بصحبة إحداهما بخطوات بطيئة نحو المكان المحدد، ولاحظتُ أنها كانت شديدة الاحمرار وتضحك بانفعال.

وانطلقتُ كالسهم. وجدتُ لانيو يجلس فوق المقعد. كان يعطس بصوت قوي لأن الكهف كان رطباً وغير صحي. وما أن رآني حتى هب واقفاً وقال بصوت مخنوق:

– هل ستأتي؟ فأجبته

– لقد أتت.

ونظر إلى الممر بقلق وشحب وجهه... من فرط السعادة دون شك...

اتخذت موقعي، ورأيت الجميلتين تصلان وكان بيليك يسير خلفهما ويدخن لفافة. كنت متأثراً قليلاً وتساءلت: "ما الذي سيحدث الآن إذ وفق الدرجة التي وصلا إليها في مراسلاتهما، فإنهما لن يصطبرا أبداً وسوف يرتميان واحدهما في حضن الآخر وسيجعلان الكهف يردد صدى قبلاتهما، وربما يأخذ الأمر بعض الأبعاد..."

ووعدت نفسي أن لا أنظر إليهما وأن أقوم بواجبي بكل نكران ذات.

أي شيطان جعلها تأتي بابنة عمها معها؟ لقد أزعجني هذا جداً. ولابد أن الأمر سيبدو غير مناسب لبيليك لأنه انضم إليهما على بعد خطوات من الكهف وسمعته يعرض على ابنة العم أن يريها الحديقة لدرجة تجعل المرء يعتقد حقاً أنه مالك الحديقة الذي لاشك بملكيته لها وقد قال ذلك بطريقة جعلتها تقبل العرض، وصعد الاثنان إلى تحت بلوطة خضراء، بينما اتجهت ليسيان نحو الكهف.

ومن مرقبي الخفي سمعتُ لانيو يعطس.

ودخَلتْ.

ولم أسمع شيئاً... وراودتني رغبة شديدة لأن أستدير لكني قاومت.. ثم علا صوت، إنه صوت لانيو:

– إذاً، أنت... أنت... لقد قدمتم إلى الحفل الخيري إذاً؟

– أجل.

– آه آه! هذا رائع، هذا رائع....

ولم أستطع المقاومة أكثر ونظرت.

كان لانيو قرمزي اللون يقف في مواجهة ليسيان عند باب الكهف، يقلبّ بارتباك قبعته بين يديه ويحدّق في حذائه الأيسر. أما الفتاة، فقد كانت بخديها الملتهبين تنتف وردة بعصبية ظاهرة.

– ثمة الكثير من الناس، لاحظ لانيو. ولم تجب

– ريع الحفلة سيكون كبيراً، أردف، ثم بلهجة مهزومة: حسن... فهي مخصصة للفقراء...

وذهلتُ.. هذا ليس حباً حقيقياً.. كان بيليك قد قال لي.

وتحول لون لانيو إلى اللون الأحمر الرماني لشدة خجله. وأراد أن يتحدث أيضاً فأشار إلى الكهف، وقال:

– إنه كهف، ثمة مقعد. ولم تنبس الفتاة ببنت شفة.

حينئذٍ أبرزت رأسي من بين الخضرة وحدجت لانيو بنظرة قاسية فلاحظني. ومنحته رؤيتي بعض الشجاعة فانقض على"دولسينته" وضمها بعنف إلى صدره وهو يهتف:

– أحبك، تعالي، تعالي، أعبدك... وأراد جرّها إلى داخل الكهف. لكنها غرقت في الدموع وأخذت تمزق منديلها. تراجع لانيو خطوة إلى الوراء، حدق فيها، مسح بمنديله الحريري الأزرق الجميل العرق عن جبهته ثم حلّ به رعب مفاجئ فولىّ الأدبار.

ودُهشتُ. وبكت الفتاة لحظة مطلقة صرخات مرتبكة وهي تخبط بقدمها: ثم سحبت من لا أدري أين علبة بودرة يحمل غطاؤها الداخلي مرآة وأصلحت اضطراب وجهها، وهدأت من اضطراب روحها ببعض الأفكار ثم غادرت وهي تفكر.

وانطلقتُ بفم مليء بالشتائم أبحث عن العاشق. فوصلت في الوقت المناسب لأمنعه من الهرب ودعوته بالأحمق وبمضيع الحب. قال لي:

– لماذا ظهرتَ؟

– لا! هتفت، لن تجعلني سبب المصيبة؟ لماذا هربت أيها الأحمق؟ أيها المتوحش! هذا يساوي أن تتحدث عن اتساق وركيها! فعلاً أنت ظاهرة فريدة! أنت دون جوان مدَّع!

ولم يرد على شتائمي. وسألني:

– أتعتقد أن كل شيء ضاع؟ فأجبت:

– هذا ما يبدو لي، يجب أن تطلب النصيحة من بيليك، ولكنك تعلم أنه سوف يثقلك بالشتائم حينما سيعلم بالطريقة الرائعة التي هجمت بها!

وجررته إلى وسط الحشد، فانقاد لي مضطرباً. وعند مرورنا من أمام المشرب رأيت العمة طيبة القلب تجلس بين ليسيان وإحدى ابنتي عمها. وكن ثلاثتهن يشربن عصير البرتقال بكثرة. واحمرّ وجه المعشوقة المعبودة حينما رأتنا نمرّ، أما لانيو فإن هذا المشهد قد أربكه لدرجة أنه ألقى بالتحية على الجماعة كما لو كان من معارفهم، وردت العجوز التحية وهي تتفحصه بوساطة نظَّارة بمقبض. ثم انحنت نحو ابنة أخيها لتسألها دون شك: "من يكون هذا الشاب..."

بعد تدافع شديد، نجحنا في الخروج من بين الحشد الذي بات مطبقاً، واتجهنا نحو الأكمات التي لم تعد خالية، فهنا وهناك كنا نلتقي بأزواج خجولة تتمشى عبر المسالك بروح شاعرية وأزهار باليد.

وبحثنا طويلاً وكنا على وشك التخلي عن بحثنا حينما سمعت صوتاً يصدر من وسط أحد الأدغال يشبه تماماً صوت بيليك وأشرت إلى لانيو بالاقتراب. وعبر الأغصان ووسط فرجة في الدغل.رأينا بيليك يجلس على جذع شجرة يكسوها الطحلب قرب ابنة العم الجميلة. كانت تتكئ على كتفه بينما تدخن لفافة تبغ وكان بيليك يحوطها بيد ويمسك بلفافة تبغ باليد الأخرى، وبين كل نفس دخان كانا يتبادلان قبلات لذيذة. وهمست:

– يعرف كيف يتدبر أمره. هذا الشيطان!

وعلا صوت بيليك:

– من يدري ماذا يفعلان في هذه اللحظة؟ فأجابت ابنة العم بضحكة مرتعبة:

– يا إلهي... إن رسائلهما كانت... عاطفية جداً.

وبدا بيليك عالم نفس متمكن وقال:

– هه، هذا لا يعني شيئاً، ربما يقومان بأقل مما نقوم به.

وتعانقا. ثم قال بيليك مازجاً عطر تبغه بعطر القبل:

– أراهنك بمئة فلس، أراهنك بمئة فلس على أنه حتى لم يلمسها!

وعانقها من جديد.

– اتعتقد ذلك؟ قالت ابنة العم.

– بل أنا متأكد، أردف بيليك، أعرف لانيو. إنه غرّ

وشد العاشق المخذول على ذراعي. أي ألم! خائب ومهان! وجررته نحو صخب العيد بينما

كانت ترتفع من بين الأوراق أصوات قبل وضحكات عذبة.

بعد ذلك بيومين، كنا في الثانوية ننتظر نتائج الامتحان الخطيّ. وكان عدد كبير من المتقدمين يتجول في بهو القسم الداخلي ويثرثر. وكنت ولانيو وكنا نتحدث عن غرامياته. قال لي:

– لقد أرسلت لها رسالة محكمة. أعتقد أنها سوف تصلح الأمور ولن تفوتني فرصة أخرى أجل..! كان يقول ذلك بقوة جعلته يقتنع هو نفسه بالأمر.

واقترب هوبي، وقال بلهجة حاسدة:

– آه آه! لانيو لقد نلت مرامك يوم أمس! صغيرته كانت هناك وقد رأيتها تتجه نحو الدغل والدون جوان كان ينتظرها هناك دون شك... أتحمر خجلاً يا لانيو!... لقد حزرت! حزرت– أيه أيها الفاسق! هذا ما ينبغي قوله لك! أي نشاط! ليس عليك أن ترتبك هيه! ولم يدر لانيو أين يخبئ وجهه لاسيما وأن هوبي كان صادقاً ويعتقد جازماً بحدوث فيض من القبل.

ووصل بيليك. كان يحمل رسالة. قرأها لانيو وفي أثناء ذلك أطلعت بيليك على مجريات اللقاء في الحفل الخيري، فرفع ذراعيه نحو السماء وهتف عدة مرات"أيها الغرّ! أيها الغرّ! مئة مرة غرّ! بعد ذلك تأتي وتدعي أنك زير نساء!" بيد أن العاشق كان في حالة من الألم لدرجة لم يستطع معها إكمال قراءة الرسالة. فسألته:

– ماذا هناك؟ قدّم لنا الرسالة، فقرأتها بصوت خفيض وكانت تحوي ما يلي:

"سيدي

– لا أعرف كيف أبدأ هذه الرسالة فأنا مرتبكة ارتباكنا نفسه أول أمس وأعتقد أن حبنا لن يستطيع أن يستمر بعد ذلك اللقاء الذي أعلمني عن حالتي النفسية أشياء كثيرة كنت أشك فيها من قبل. وأنا لا أعتقد أني أحبك حقاً لأنه لم تكن لديّ الرغبة أبداً بأن أُقبّل، وإني أعترف لك بذلك صراحة وأظن أنك أعجبتني على الأخص لأنني وحيدة جداً وهذا الحب كان يشبه ما يوجد في الكتب. وإذا كان هذا الأمر سوف يسبب لك بعض الألم فإني أرجوك أن تصفح عني. لن أنساك أبداً وسأظل أشعر بالانفعال دائماً حينما سأفكر بحبنا الرسائلي.

المخلصة

ملاحظة: سأكون ممتنة لك لو قمت بإحراق رسائلي أو بإعادتها لي. أما الرسائل التي أرسلتها لي فسوف تتسلمّها مع هذه الرسالة.

– آه نعم– قال بيليك ثمة حزمة مع الرسالة لكنها كانت ثقيلة جداً فتركتها عندي في البيت. لا يمكن أن يكون فيها غير الرسائل وتزن حوالي خمسة كيلو غرامات.

– كنت أكتب لها خلال ثلاثة أشهر وكانت كل رسالة من عشرين صفحة.

– مصيبة، قال بيليك، ببلاغة.

في هذه اللحظة حدث تدافع نحو إحدى زوايا البهو: ثمة مدرسان يعلقان قوائم بأسماء

المقبولين.فهرعنا.

وبطرفة عين اتخذ البهو منظراً غريباً: البعض هادئ، البعض الآخر منهار وكان البعض يقسم برعب وبأغلظ الأيمان بكسر.... رئيس اللجنة وثمة آخرون أيضاً يغمرهم الفرح الشديد، هافي كان يطلق ضحكات حادة هيستيرية. بالنسبة لي كنت مقبولاً وفتشت عن اسم لانيو فلم أجده.....

كان قد عرف ذلك... وكان يستند، وحيداً، إلى إحدى أشجار الدلب... يجسد اليأس

أخذني بيليك الذي كان مقبولاً أيضاً من ذراعي وذهبنا لنغمره بالتعازي.

فاستقبلنا بحركة عنيفة.

– كيف إذاً؟ هتف، لا حب ولا بكالوريا؟ هذا كثير جداً! حقاً... ! لا.. لا.. ! مغفلو اللجنة هؤلاء!...

لأن القارئ يجب أن يعلم أنه إذا كان ثمة راسبون في كل امتحان فالسبب هو خطأ لجنة التحكيم.

– على الأقل، لو مشى الحال في إحدى الجهتين! لكن لاشيء... ! لاشي.. ! وانصرف حزيناً محني الظهر، يداه في جيوب بنطال أبيض جميل وثمة صفة مميزة هي قبعة تغطي العينين.

وأشعل بيليك غليونه:

– كل ذلك، بسبب خطئه، تلك الغراميات كانت أعمالاً طفولية ولم تكن شيئاً جاداً.. لو أصغى إلي وعشق خادمة...

■■■

FOREIGN LITERATURE QUARTERLY
NO. 96. AUTUMN 1998. TWENTY FOURTH YEAR.

Contents

3- THE SOUL DOESN T DIE, BY THE RUSSIAN WRITER. FASILI BEILOUF. TR. BY ADNAD JAMOUS.
4- DEFEND YOURSELF. BY ADALAT AGHA OGLO. TR. BY ABDOL KADIR ABDOL LI.
5-" THE MURDERER" . BY THE CUBAN WRITER OPHILLO KHORHIE KARDOSO. TR. BY RIAD SHARAF ADDIN.
6-" OUR DEAR EDWARD". BY THE GERMAN WRITER PAUL SHALOCK. DR. BY ADNAN HABBAL.
7-" LES AMOURS DE LAGNEAU" BY MARCEL PAGNOL (FRANCE) TR. BY NABIL ABO SA B.

الآداب الأجنبية

العدد 96 خريف 1998 السنة الرابعة والعشرون.

المقال:

1- القصة والرواية السويدية في التسعينات، بقلم ماريان شتاينسافر، ترجمة: عبد الإله الملاح.

2- الرواية البوليسية، تأليف فولكر أوت، ترجمة: محمد فؤاد نعناع.

3- الجاحظ والأدب المقارن، تأليف شارل بيكوبيلا- ترجمة: محمد وليد حافظ.

4- مفاهيم المكان عند الكتاب الجزائريين المهاجرين إلى فرنسا، بقلم هارغريفر ترجمة، د. محمد حلمي الأحمد.

5- فولتير أديباً، د. عبد الواحد شريفي- (جامعة وهران).

6- نقد رواية "نوسترومو" للروائي جوزيف كونراد. بقلم إيلوزا ناب هاي، ترجمة: د. إبراهيم السماعيل.

7- شاعرات أمريكيات، باقة من "أميلي ديكنسون، 1830-1886، ترجمة: فاروق هاشم.

القصة

1- ابنة تاجر الخيول، بقلم د. هـ لورنس، ترجمة. د. علي عبد الأمير صالح (العراق).

2- حكاية البحار الصغير للروائية الدانماركية إيزال دينيس كارين بليكسن، ترجمة: عبد الإله الملاح.

3- الروح لا تموت للكاتب الروسي فاسيلي بيلوف،.ترجمة: عدنان جاموس.

4- دافع عن نفسك، قصة عدالت آغا أوغلو، ترجمة: عبد القادر عبد اللي.

5- "القاتل" للكاتب الكوبي أونيلو خورهي كاردوسو، ترجمة: رياض شرف الدين.

6- "عزيزنا ادوارد"، للأديب الألماني بول شالوك، ترجمة : عدنان حبال.

7- "غراميات لانيو" قصة مارسيل بانيول (فرنسا)، ترجمة: نبيل أبو صعب.

المقال:

1- القصة والرواية السويدية في التسعينات، بقلم ماريان شتابنسافر، ت: عبد الإله الملاح.

2- الرواية البوليسية تأليف فولكر أوت، ترجمة: محمد فؤاد نعناع.

3- الجاحظ والأدب المقارن، تأليف شارل بيكوبيلا- ترجمة: محمد وليد حافظ.

4- مفاهيم المكان عند الكتاب الجزائريين المهاجرين إلى فرنسا، بقلم هارغريفر، ترجمة د. محمد حلمي الأحمد.

5- فولتير أديباً، د. عبد الواحد شريفي- (جامعة وهران).

6- نقد رواية "نوسترومو" للروائي جوزيف كونراد. بقلم: إيليوزاناب هاي، ترجمة: د. إبراهيم السماعيل.

7- شاعرات أمريكيات، باقة من "إميلي ديكنسون"، 1830-1886. ترجمة: فاروق هاشم.